

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA COMPARADA

WALLYSON RODRIGUES DE SOUZA

VEREDAS-MORTAS: UM FAUSTO NO SERTÃO MINEIRO

NATAL, RN

2018

WALLYSON RODRIGUES DE SOUZA

VEREDAS-MORTAS: UM FAUSTO NO SERTÃO MINEIRO

Dissertação de Mestrado apresentada como exigência para
obtenção do título de Mestrado em Literatura comparada,
pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosanne Bezerra de Araújo.

NATAL, RN

2018

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras
e Artes - CCHLA

Souza, Wallyson Rodrigues de.

Veredas mortas: um Fausto no sertão mineiro / Wallyson
Rodrigues de Souza. - 2018.
134f.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande
do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa
de Pós-graduação em Estudos da Linguagem. Natal, RN, 2018.
Orientador: Rosanne Bezerra de Araújo.

1. Literatura Comparada. 2. Grande Sertão: Veredas. 3. Fausto
- Mito. 4. Pacto. 5. Bildungsroman. I. Araújo, Rosanne Bezerra
de. II. Título.

RN/UF/BS-CCHLA

CDU 82.091

WALLYSON RODRIGUES DE SOUZA

VEREDAS-MORTAS: UM FAUSTO NO SERTÃO MINEIRO

Dissertação submetida ao corpo docente da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN (Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem/PPGEL).

Defendida e aprovada em 23 de maio de 2018.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora

Prof.^a Dr.^a Rosanne Bezerra de Araújo (UFRN).

Examinador

Prof. Dr. Derivado dos Santos (UFRN).

Examinador

Prof. Dr. Alexandre Bezerra Alves (UERN).

NATAL, RN

2018

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação a minha querida avó, Maria de Lurdes Jorge Torres. Se aqui cheguei não foi apenas pelo meu esforço, mas pelo suporte, amor e dedicação que a senhora a mim dedicou desde a minha infância até o presente momento.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela chance de existir, de conhecer as pessoas que até aqui cruzaram meu caminho e pelo conhecimento adquirido e desejo de sempre ir além. Penso que o conhecimento é a maior dádiva de um homem, pois não pode ser roubado, mas deve ser compartilhado. Entendo ser esta minha missão como docente;

Aos professores que tanto me ensinaram durante a graduação e a pós-graduação, os quais admiro e tanto me inspiram. Em especial, gostaria de agradecer a minha orientadora, Dr.^a **Rosanne Bezerra**, que considero mais do que uma professora, uma verdadeira referência, tanto profissionalmente como humanamente, pelos ensinamentos que tanto me acrescentam;

Ao professor Dr. **Derivaldo dos Santos**, por ter aceitado gentilmente o convite para compor a banca de qualificação (com comentários que contribuíram bastante para o aprimoramento deste texto) e da defesa;

Ao professor Dr. **Alexandre Alves** por ter aceitado o convite para compor a banca de defesa e pelas observações conferidas na ocasião, as quais melhoraram consideravelmente o texto apresentado;

A minha família pelo suporte, paciência e compreensão. Obrigado pelo orgulho que tanto demonstram por mim e o apoio depositado em minha pessoa;

A minha avó **Maria de Lurdes**, pois sempre foi meu porto seguro, tudo o que conquistei hoje foi com a ajuda de seu suporte e carinho;

A avó **Maria Rodrigues**, pelo carinho, amor e dedicação dirigidos a mim;

Ao meu pai, **Washington Luiz**, por sempre me encorajar a prosseguir na carreira acadêmica e intelectual;

A minha mãe, **Iarajane Rodrigues**, pelo carinho e compreensão nos períodos de ausência;

A **Karen de Araújo** pela paciência e carinho, obrigado por tanto me apoiar e acreditar em mim;

Aos amigos, os quais tanto me apoiam e me ajudam a prosseguir.

RESUMO

O presente trabalho objetiva analisar a tradição do mito de Fausto no *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa (1908-1967). Para isso, partimos de uma análise da forma mítica e sua função literária, sob a perspectiva teórica de Barthes (2001) e Mielietinski (1987), seguindo para um estudo focado no nascimento, desenvolvimento e importância da lenda de Fausto. Em um segundo momento, a dissertação se propõe a averiguar o texto de Rosa em três critérios: O herói como uma personagem fáustica, atentando ao *bildungsroman* como processo mediador; o Diabo como fio narrativo e, por fim, o pacto (sob uma interpretação metafísica e social) como elemento portador da tradição mítica da negociação da venda da alma em troca de alcançar determinados objetivos. Para desenvolver esta dissertação, contamos com o apoio teórico de Anatol Rosenfeld (2009) e Antonio Candido (2002) para melhor compreender os elementos que compõe o *Grande Sertão* como romance moderno, bem como, o posicionamento de Riobaldo como personagem problemático correspondente ao homem moderno. Por fim, citamos ainda os trabalhos *As Formas do falso* (1972), de Walnice Nogueira Galvão, e *Labirintos da aprendizagem* (2010), de Marcus Mazzari, como ponto de partida para a discussão aqui proposta.

Palavras-Chave: *Grande Sertão: Veredas; Fausto; Pacto; Mito; Bildungsroman.*

ABSTRACT

The present work aims to analyze the *faustian* tradition at João Guimarães Rosa's novel *The Devil to Pay in the Backlands*. For this, we start from an analysis of the mythical form and its literary function, based on the theoretical perspective of Barthes (2001) and Mielietinski (1987), following for a study focused on the birth, development and importance of the legend of Faust. In a second moment, the dissertation proposes to verify the text of Rosa in three aspects: The hero as a Faustic character, attempting to the *bildungsroman* as a mediator process; the Devil as a narrative thread and, finally, the pact (under a metaphysical and social interpretation) as a carrier element of the mythical tradition of negotiating the soul in exchange for reaching certain goals. To develop this dissertation, we have the theoretical support of Anatol Rosenfeld (2009) and Antonio Candido (2002) to a better understanding of the elements that make up *The Devil to Pay in the Backlands* as a modern novel, as well as the positioning of Riobaldo as a problematic character corresponding to the modern man. Finally, we mention the works *As formas do falso* (1972) by Walnice Nogueira Galvão and *Labirintos da Aprendizagem* (2010) by Marcus Mazzari as a starting point for the discussion proposed here.

Keywords: *The Devil to Pay in the Backlands*; *Faust*; Pact; Myth; *Bildungsroman*.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO..... | 10 |
| 1- DO FAUSTO HISTÓRICO AO LITERÁRIO..... | 16 |
| 1.1- Um breve apanhado sobre o mitologismo e sua função literária..... | 16 |
| 1.2- O Fausto histórico..... | 23 |
| 1.3- Fausto: A tragédia do homem moderno..... | 27 |
| 2- O MITO DE FAUSTO NO <i>Grande Sertão: Veredas</i>..... | 31 |
| 2.1- O homem fáustico..... | 32 |
| 2.2- A posição do herói rosiano no romance moderno..... | 35 |
| 2.3- As metamorfoses de Riobaldo e a transgressão dos limites..... | 39 |
| 2.3.1- Riobaldo..... | 46 |
| 2.3.2- Tatarana..... | 50 |
| 2.3.3- Urutu Branco..... | 53 |
| 2.3.4- Riobaldo..... | 57 |
| 2.4- Riobaldo e o individualismo fáustico..... | 57 |
| 2.5- Riobaldo e o desejo fáustico da busca pelo infinito..... | 61 |
| 3- AS REPRESENTAÇÕES DO DIABO NO <i>Grande Sertão: Veredas</i>..... | 64 |
| 3.1- O Diabo como fio narrativo..... | 64 |
| 3.2- O Demo então era eu mesmo?..... | 79 |
| 3.3- Diá-dorim..... | 86 |
| 4- O PACTO NAS VEREDAS-MORTAS..... | 93 |
| 4.1- O Pacto metafísico..... | 93 |
| 4.2- O Pacto como alegoria social..... | 102 |
| 4.3- A encruzilhada: espiritualismo e regionalismo..... | 114 |
| 4.3.1- A vereda regionalista..... | 115 |
| 4.3.2- A vereda espiritualista..... | 117 |
| 4.3.3- A encruzilhada rosiana..... | 120 |

| | |
|-------------------------------------|------------|
| 5- CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 125 |
| REFERÊNCIAS..... | 130 |

INTRODUÇÃO

Quando publicado pela primeira vez em 1956, o *Grande Sertão: Veredas* causou certa polêmica por parte da crítica da época. No entanto, o único romance de Guimarães Rosa, acaba por ser considerado uma das grandes obras da literatura brasileira, dado a sua universalidade, bem como a engenhosa maestria com a qual o autor conduz o enredo guiando o leitor por um sertão que se estende além do espaço regionalista e vai ao encontro do mítico, pois: “Sertão. Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar¹.” (GSV, p.28).

O trabalho de Rosa permite aos seus leitores um vasto mundo de possibilidades de estudo a ser destrinchado por entre os longos caminhos da travessia vivida pelo, então jagunço, Riobaldo. Essa característica é compreendida por Antonio Candido, ao abrir seu ensaio pioneiro “O homem dos avessos” avaliando o romance de Rosa como uma obra em que “há de tudo para quem souber ler.” (CANDIDO, 1964, p.121).

Para justificar a posição do ensaísta, citamos aqui a divisão realizada por Willi Bolle² concernente aos campos de atuação dos estudos concentrados no *Grande Sertão: Veredas*, os quais o teórico divide em cinco categorias:

1. Estudos linguísticos e estilísticos;
2. Análise de estrutura, composição e gênero;
3. Crítica Genética;
4. As interpretações esotéricas, mitológicas e metafísicas;
5. As interpretações sociológicas, históricas e políticas.

Percebe-se que estamos diante de um objeto que acumula grande fonte de estudos acadêmicos, ao ponto de ser possível organizar o conjunto em, segundo Bolle, cinco grupos distintos. O que nos leva a questionar: qual seria, então, o propósito de adicionar mais um trabalho a tantos outros? A própria profundidade, extensão temática e estilística do romance experimental de João Guimarães Rosa justificam a composição

¹ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 1. Ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Todas as citações do romance de Rosa que serão realizados no decorrer desta dissertação, serão baseados por esta edição, com a simples indicação: GSV seguido pelo número da página.

² BOLLE, Willi. *grandesertão.br*: O romance de formação do Brasil. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2004. p.19-21.

de mais um estudo que tenciona acrescentar à fortuna crítica do *Grande Sertão: Veredas*.

Paralelo a tais observações, gostaríamos de trazer a discussão para o campo da tradição mítica literária. Ian Watt, em seu *Mitos do Individualismo Moderno* (1997), considera Fausto, Dom Juan e Dom Quixote, como os grandes mitos de nossa civilização ocidental. Já Salvador de Madriga (1923 apud WATT, 1996, p.14), em seu *The Genius of Spain*, impõe como os quatro gigantes personagens da literatura europeia as figuras de Dom Quixote, Dom Juan, Hamlet e Fausto.

Notemos que a figura de Fausto se destaca na visão dos dois teóricos. E, seguindo essa perspectiva, o tema irá ser retomado por grandes nomes da literatura como Goethe em *Fausto, Uma Tragédia* (1808) e *Fausto. Segunda Parte da Tragédia, em cinco atos* (1832); Christopher Marlowe com a peça *A trágica história do doutor Fausto* (1592); Thomas Mann com o romance *Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn, contada por um amigo* (1943); Paul Valéry com o cômico *Meu Fausto* (1945); Machado de Assis com o conto *A igreja do diabo* (1884); Fernando Pessoa nos versos do *Primeiro Fausto* (1952) e pelo próprio Guimarães Rosa, na obra já citada.

Dito isso, esta dissertação concentra-se em analisar a presença do mito de Fausto no *Grande Sertão: Veredas*. Para tal fim, as interpretações aqui propostas são aplicadas em distintos aspectos, mas que a flexibilidade do texto permite que dialoguem entre si; a saber: as interpretações mitológicas, metafísicas³ e histórico-sociológicas (como elementos que dialogam com o mito de Fausto).

É propício comentar que a estrutura do trabalho se desenrolou obedecendo à ordem exigida pelo objeto de estudo. Isto é, como a narrativa de Guimarães Rosa apresenta um mesmo tópico dissolvido em diferentes momentos de seu monólogo, ou melhor, o texto se compõe de diversos conteúdos fragmentados⁴; de modo semelhante se configurou a estrutura analítica da dissertação aqui proposta, na qual um mesmo tópico em análise poderá ser retomado, porém com a função de complementar e não de repetir um dado assunto. Assim, por exemplo, ao abordar a ascensão social do herói,

³ Ver capítulo 1.1- “Um breve apanhado sobre mitologismo e sua função literária” para entender o emprego do termo “metafísico” na dissertação.

⁴ Podemos citar como exemplo desse processo a questão da dúvida quanto à existência do Diabo, bem como a concretização do pacto (regularmente retomada em distintos períodos da narrativa) ou mesmo a ideia de um eterno retorno, simbolizado pelo infinito, “encerrando” a narrativa.

observamos o tema primeiramente sob o aspecto do *Bildungsroman*, posteriormente, o tema é retomado no contexto de estudo sobre o pacto, em sua perspectiva social.

Cabe-nos ainda destacar o elemento da dualidade que se manifesta na obra quase em sua totalidade, ao passo que o locutor alerta o seu ouvinte e o próprio leitor (ainda no início da narrativa): "O senhor ache e não ache. Tudo é e não é..." (GSV, p.9). Tem-se: narração/especulação, Deus/Diabo, jagunço/proprietário de terras, heterossexualidade/homossexualidade, ação/reflexão, masculino/feminino, passado/presente, entre outros. Esse princípio é de fundamental importância para o nosso estudo, pois se relacionam às categorias tomadas para análise, como: os conceitos de mal e bem (que por vezes irão convergir e converter-se um no outro), entre outros elementos que abarcam a problemática correspondente ao homem moderno⁵ e se manifestam dentro do herói sertanejo.

A análise está dividida em quatro capítulos. Em primeiro lugar, propomo-nos a compreender a lenda de Fausto, para só então analisar sua função no *Grande Sertão: veredas*. Com tal intuito, partimos de um apanhado geral do que vem a ser a função mítica, seu processo de desenvolvimento histórico e sua atuação literária. Para realizarmos tal tarefa, nos apropriamos da definição de mito defendida por Roland Barthes, em seu conjunto de textos compilados pelo título de *Mitologias* (1957); o qual define o mitologismo como "um sistema de comunicação" (BARTHES, 2001, p.131), portanto, uma linguagem. Partindo desse princípio, utilizamos o texto do crítico russo Eleazar Mielietinski, *A poética do mito* (1982). Nele, o autor demonstra que grande parte dos escritores vem desenvolvendo uma "mitopoética", que seria uma espécie de combinação entre elementos da mitologia antiga e objetos literários, cuja função é reforçar o significado metamitológico da literatura. Na discussão trazida em seu texto, Mielietinski, esboça um paradigma histórico do papel mítico, que nos ajudará a desenvolver uma visão da mesma no que concerne à literatura e ao próprio corpo social.

Por fim, o capítulo se dispõe a analisar a importância da tradição fáustica, não apenas para o campo literário, mas como um forte representante da sociedade moderna ocidental. Partimos, assim, do surgimento desta fábula que se origina do ser histórico Dr. Johannes Georg Faust (1480-1540) médico, mago e alquimista alemão, o qual se

⁵ O conceito para a ideia de "moderno" apresentado nesta dissertação parte do livro *Tudo que é sólido se desmancha no ar: uma aventura da modernidade* (1982), de Marshall Berman. Ver tópico "Fausto: A tragédia do homem moderno" na página 24.

eterniza a partir da publicação do *Faustbuch* (1587), permitindo adaptar-se aos mais diversos núcleos artísticos, ajustando-se como elemento representativo e reflexivo da modernidade. Para realizar esse estudo recorreremos ao ensaio crítico de Ian Watt *Mitos do individualismo moderno* (1997), que trata dos quatro mitos ocidentais (dentre eles o Fausto), os quais surgiram na atualidade da cultura moderna e refletem os ideais dessa sociedade.

No segundo capítulo, que tem por título "O mito de Fausto no *Grande Sertão: Veredas*", tentaremos investigar a função fáustica na narrativa rosiana a partir de alguns pontos específicos. Em primeiro lugar, encaramos Riobaldo, herói e narrador do romance, como um personagem que retoma o mito. Com isso, não estamos afirmando que o protagonista é Fausto, mas que ele guarda em si os traços que justificam a qualificação. Desse modo, partimos da fundamentação do que é o homem fáustico e o que caracteriza tal personalidade. Para formular a nomenclatura, tomamos por base o pensamento de alguns dos principais teóricos que discorrem sobre a temática, como: Marcus Mazzari em seu *Labirintos da aprendizagem* (2010); Marshall Berman com o capítulo: "O Fausto de Goethe: A tragédia do desenvolvimento", presente em *Tudo o que é sólido se desmancha no ar: A aventura da modernidade* (1982); Ernest Bloch com o seu utópico *O Principio Esperança* (2006); além do já citado Ian Watt.

Uma vez que se discorre sobre o que representa a expressão "homem fáustico", aplicamos a teoria ao objeto de análise. O estudo se desenrola norteando-se em três aspectos: 1- Observação do processo de desenvolvimento de Riobaldo. Portanto, trata-se de uma visão do texto de Guimarães Rosa sob a perspectiva do *Bildungsroman*. Como o principal objetivo deste trabalho é tão somente analisar a categoria do mito de Fausto no romance de Rosa, não nos deteremos em aprofundar o estudo na perspectiva do romance de formação, mas utilizaremos a mesma como ferramenta para melhor compreender o protagonista como um personagem fáustico. 2- O individualismo do herói sertanejo – dado sua dualidade guerreiro/letrado, que o tornará um ser diferenciado dos demais, portanto, único – como traço dialógico para com a lenda do alquimista alemão. 3- Riobaldo e o desejo fáustico da busca pelo infinito, elemento esse, que se subscreve através do símbolo do infinito ao fim da narrativa e que corresponde à eterna danação do ser fáustico e seu inesgotável desejo de ir além, isto é, transpor as barreiras que lhe são impostas.

Por se tratar de um romance moderno, a produção de Guimarães Rosa utiliza-se de algumas das categorias que são debatidas por Anatol Rosenfeld em *Reflexões sobre o*

romance moderno (1969), portanto o ensaio nos auxiliará no processo de compreensão de determinadas funções desempenhadas na obra, bem como no desenvolvimento do estudo apresentado no capítulo em debate. Semelhantemente, para compreender melhor o posicionamento da figura mais viva dentro de um romance, ou seja, o personagem (nesse caso o herói e narrador) como retrato da problemática do homem moderno, contamos com o apoio teórico do ensaio: *A personagem do romance* (1976), de Antonio Candido.

O capítulo três, "As representações do Diabo no *Grande Sertão: Veredas*", por sua vez, designa a nossa compreensão de que a figura do "maligno"⁶ surge como um dos principais personagens da narrativa, pois o texto se inicia com a presença do mesmo figurado no bezerro com "máscara de cachorro", a seguindo e concluindo-a através da negação do narrador em seu último fôlego: "O Diabo não há!...É o que digo, se for....Existe é homem humano" (GSV, p.875).

Diante da importância do "pai da mentira" para o desenvolvimento da narrativa de Riobaldo, dedicamos o capítulo inteiro a tentar compreender os diferentes modos operantes do Demo, que se apresenta na obra ainda no subtítulo que se tornará o *leitmotiv*: "*O diabo na rua, no meio do redemunho...*"⁷, e direciona toda a narrativa através dos questionamentos do personagem, como signo do mal vigente no homem (elemento filosófico), como ser opressor através da possessão (elemento religioso) e, sobretudo, como elemento da tradição mefistofélica.

Por fim, no capítulo quatro, "O pacto nas Veredas-Mortas", buscamos focar nas possíveis implicações do provável pacto de Riobaldo no episódio das "Veredas-Mortas", acordo no qual se implicam duas fundamentais vertentes da narrativa rosiana, a saber: a metafísica e a social. Sendo assim, analisaremos os dois aspectos. O primeiro será investigado observando o significado do pacto sob a perspectiva metafísica, sobretudo sob a influência da fé cristã, tendo em vista a cultura e a crença do ambiente em que a narrativa se insere. Portanto, o popular torna-se um primordial elemento do estudo do pacto no contexto metafísico. Para desenvolver esse estudo partimos das pesquisas de Leonardo Arroyo em seu *A Cultura Popular em Grande Sertão: Veredas* (1984).

⁶ Por vezes recorreremos às diversas expressões designadas ao Diabo, bem como "pai da mentira", "maligno", etc. No entanto, sem a intenção de criar um juízo de valor, mas sim ampliar o vocabulário empregado ao personagem em questão, evitando que o texto se torne tão repetitivo.

⁷ A expressão sempre aparece no texto em formato itálico, portanto, a preservamos da mesma forma.

No que confere ao segundo aspecto, buscaremos demonstrar através do próprio texto que o pacto é uma representação, também, de um acordo social, isto é, um contrato maligno que implica na ascensão de um indivíduo (Riobaldo) como líder do bando, e que, futuramente, passa de jagunço a proprietário de fazendas e transforma os próprios companheiros em mão de obra trabalhista. Portanto, através dessa perspectiva analisaremos a postura do herói em sua ascensão social, tendo como divisor de águas o episódio do pacto. Tal interpretação é auxiliada pelos textos *As Formas do falso: Um estudo sobre a ambiguidade no Grande Sertão: Veredas* (1972), de Walnice Nogueira Galvão, e *RIOBALDO ROSA: A Vereda Jungiana do Grande Sertão* (1990), de Tania Rebelo Costa Serra.

Cabe-nos concluir informando que durante todo o processo de análise do *Grande Sertão: Veredas*, por vezes, iremos recorrer ao diálogo deste para com as adaptações da tragédia fáustica nas versões predecessoras de Goethe e Thomas Mann, pois conforme justifica Roberto Schwarz, ao dialogar o texto rosiano com o de Mann: “apesar da distância que fica assim marcada [...] parece-nos justificado aproximar os dois – o que têm em comum de tema e técnica é suficiente para justificar a reflexão sobre o que os distingue.” (SCHWARZ, 1981, p.43). No entanto, não se trata do nosso principal foco desenvolver uma análise comparativa destas obras para com o nosso objeto de estudo, mas sim, entendemos que tal comunicação favorecerá aos argumentos aqui propostos, que tencionam aproximar o romance de Rosa à tradição fáustica.

1- DO FAUSTO HISTÓRICO AO LITERÁRIO

Em concordância com a numerosa fortuna crítica direcionada ao mito de Fausto, como por exemplo, os estudos de Ian Watt em *Mitos do Individualismo Moderno* (1997); Ernest Bloch com o seu *O Princípio Esperança* (2006); Marshall Berman, em *Tudo o que é sólido desmancha no ar: A aventura da Modernidade* (1986); ou ainda, a coletânea de ensaios sobre a temática, constituída por autores latino americanos, intitulada por: *Fausto e a América Latina* (2010), organizado por Marcus Mazzari e Helmut Galle, entre outros inúmeros estudos, demonstram-se evidências da importância deste tema para o pensamento da sociedade moderna ocidental.

Observamos que o mito de Fausto persiste com o passar do tempo, sem perder sua popularidade. Essa percepção não se figura tão somente nas discussões literárias, mas também em outras formas artísticas como no campo da música clássica, através do trabalho de Wagner, indo ao encontro do popular, se inserindo em adaptações cinematográficas, como no filme *Faust* (2011), dirigido por Alexander Sokurov. Porém, muito além de um simples conto lendário, especialmente através das adaptações literárias, o drama reflete a grande obscuridade e individualismo do homem moderno e seu apetite pelo infinito.

1.1- Um breve apanhado sobre mitologismo e sua função literária

Antes de adentrarmos na apresentação concernente à lenda de Fausto, bem como a própria importância de tal função no *Grande Sertão: Veredas*, faz-se necessário entendermos a definição e a função do mitologismo como linguagem e como elemento atuante na literatura.

Quando pensamos em uma definição apropriada para o termo discutido, entramos em uma questão um tanto exaustiva, dado ao fato das grandes possibilidades que podem qualificar o mesmo. Utilizemos a definição de Barthes, que formula o mito como uma fala, ou seja, um sistema de comunicação, uma mensagem a se transmitir⁸. Para o autor, trata-se de um abjeto de significação, uma forma; logo, não pode ser

⁸ BARTHES, 2001, p.131.

confundida como um conceito ou uma ideia. De acordo com a observação de Barthes (2001, p.16), o mito é uma comunicação que poderá se realizar através do discurso oral, escrito ou por outras formas de representação como: a artística, a reportagem, o esporte, o espetáculo e a publicidade, tudo isso pode servir de suporte à fala mítica.

Tal função, diferente do conto de fadas ou da lenda, pode constantemente se modificar, adequando-se às mudanças sociais ou psicológicas que ele mesmo representa. Logo, ainda que a sua forma permaneça, a sua mensagem se adequa.

O mito utilizar-se-á do raciocínio mágico e da redundância, sendo através dessas combinações que se desenvolverá o diálogo com a realidade. A categoria irá ainda "ordenar o mundo, criando sua própria classificação do real, sua própria taxionomia." (SERRA, 1990, p.53). A linguagem mítica é um arquétipo reduzido do que é real, porém, concomitantemente, se estabelece como paradigma e forma de reprodução. Para essa "fala", "a parte não representa o todo, mas é o todo." (SERRA, 1990, p.54). Mielietinski irá definir a função do mito da seguinte forma:

O mito explica e sanciona a ordem social e cósmica vigente numa concepção de mito, própria de uma dada cultura e explica ao homem o próprio homem e o mundo que o cerca para manter essa ordem; um dos meios práticos dessa ordem é a reprodução dos mitos em rituais que repetem regularmente. (MIELIETINSKI, 1987, p.197).

O mitologismo desempenhará a função de explicar a origem e a forma das coisas, suas devidas funcionalidades e finalidades. Como exemplo, podemos citar o livro do *Genesis* como uma narrativa metafórica do surgimento da existência. É nesse sentido que Mielietinski irá comentar: "[...] todas as realidades sociais e naturais que tenham o mínimo de importância devem estar radicadas no mito, encontrar neles as suas fontes, a explicação e a sanção, em certo sentido todas devem ter seu mito." (MIELIETINSKI, 1987, p.198). Em conformidade com a posição do teórico dá-se a criação das mais diversas narrativas da mitologia grega, que surgem como paradigma poético para discorrer sobre os mais diversos fenômenos naturais e suas origens.

O segundo detalhe a se debater trata-se da questão do tempo mítico; em razão de que esse tempo tem uma fração "estagnada" ou indeterminada:

O tempo no mito, é "fiou", é, nas épocas ancestrais, quando o mundo começou a existir; mas é ao momento presente que se refere, no sentido em que o mito tem poder de recriar o mundo em cada sistema em que é ativo, isto é, ele é histórico, porque conta alguma coisa da

sociedade que o utiliza, em determinado momento da história dessa sociedade. (SERRA, 1990, p.55)

Como elemento temporal, a linguagem mítica consegue transcender as barreiras do tempo, e acaba se sobrepondo como elemento atemporal capaz de recriar a noção do relógio. Por assim dizer, ele se eterniza por sua capacidade de ser retomado constantemente dentro de distintos processos históricos. Sobre essa estabilidade temporal, Mielietinski comenta: "Todo avanço suficientemente importante (do ponto de vista da ciência tribal) projeta-se no passado, no fundo do tempo mitológico, insere-se na narração sobre o passado e em um sistema estável." (MIELIETINSKI, 1987, p.198-9).

Para exemplificar a transposição temporal e adequação do mito, pensemos na tragédia grega *Édipo Rei*, escrita por Sófocles em meados de 427 a.C. Nela, o enredo foca na família do protagonista, a qual é amaldiçoada por uma profecia que diz que Édipo irá matar seu próprio pai e casar-se com sua mãe. A peça questiona os parâmetros do livre-arbítrio e da predestinação. Já no século XX, o texto será retomado por Freud, em seus estudos psicanalíticos⁹, para definir o "complexo de Édipo"; ou, ainda, poderíamos citar as análises práticas jurídicas da Grécia antiga através do drama vivido por Édipo, realizadas por Michael Foucault que estão documentadas na coletânea de conferências realizadas pelo filósofo, *A verdade e as formas jurídicas* (2002).

Na verdade, os estudos psicanalíticos desenvolvidos no século XX recorrerão, frequentemente, ao valor mítico. Os estudos de Freud, por exemplo, ao analisar os sonhos de seus pacientes na busca de uma melhor compreensão sobre o inconsciente humano, foram capazes de demonstrar as crises existenciais já verificadas na mitologia grega. As imagens guardadas no subconsciente e já há muito tempo exploradas nos mitos gregos se manifestam como um portal para o conhecimento sobre a natureza humana.

No que concerne ao campo literário, este é o vínculo no qual o mito encontra abrigo e continuidade. Mielietinski afirma: "a literatura está geneticamente relacionada com a mitologia." (MIELIETINSKI, 1987, p.329). Para o autor, a finalidade mítica se propaga de diferentes formas dentro do campo literário, seja na Idade Média (a utilização da mitologia cristã para superar o paganismo); ou no Renascimento com a

⁹Freud recorre, primeiramente, a ideia da trama de Édipo como representação da subjetividade humana em uma carta direcionada a Fliess (1897), porém somente em 1924 o psicanalista irá direcionar um texto totalmente dedicado ao complexo de Édipo, a escrita tem por título *A dissolução do complexo de Édipo*.

aplicação de um "arsenal de metaforicidade poética, uma fonte de temas e uma singular linguagem formalizada da arte." (MIELIETINSKI, 1987, p.331). Já nos séculos XVI e XVII desenvolve-se a criação dos tipos literários tradicionais, que possuem um grande poder generalizador, capazes de reproduzirem os "comportamentos universalmente humanos" (MIELIETINSKI, 1987, p.331), a exemplo teríamos as personagens de D. Juan, Hamlet, D. Quixote ou o próprio Fausto, que, entre outros, tornaram-se verdadeiros mitos literários.

Já do século XVIII ao início do XX, observa-se o abandono da recorrência do valor mítico. Com isso, tem-se o processo de desmistificação e abandono dos temas tradicionais e universais. Mesmo assim, tem-se no período o surgimento do "mito burguês" que nasce baseado em uma concepção antropocêntrica (MIELIETINSKI, 1987, p.324). Desenvolve-se, ainda, um novo tipo mítico que expressa a relação entre a alma humana e a natureza. Ambas as formas são potencializadas nos movimentos realistas e românticos.

É com a influência da mitologia romântica (fundindo o fantástico e o misticismo) que o romance do século XX retoma o valor do mitologismo com frequência. A utilidade dessa função se manifestará como superação do realismo tradicional que se manifestara no século anterior e com a sensibilidade da percepção de determinados princípios imutáveis que se manifestam no decorrer da história humana. O romance mitológico do período assinalado será ainda influenciado pela corrente psicanalítica que se desenrola na época, deslocando o foco de atenção das problemáticas sociais para o interior do homem. É baseado nessa perspectiva que surgem as técnicas do fluxo de consciência e do monólogo interior. "a psicologia estritamente individual é ao mesmo tempo universalmente humana, o que abre o caminho para a sua interpretação em termos simbólico-mitológicos." (MIELIETINSKI, 1987, p.352).

Por fim, cabe-nos, ainda, observar o tipo mítico chamado de "realismo mágico". Neste, segundo Mielietinski (1987, p.433), o mito irá surgir como mediador entre motivos críticos-sociais e a tradição folclórica/mitológica local. Interpretação subjacente, sobretudo, entre os povos afro-asiáticos e latino-americanos.

É nesse contexto que se subscreve a mitologia abraçada na obra de João Guimarães Rosa. Seu trabalho irá fabular a vida do homem, através de elementos que subscrevem a realidade local, sobretudo, por intermédio da apropriação da mitologia sertaneja e mesmo universalista (como é o caso da apropriação da tradição fáustica), consequentemente, são esses elementos que darão ao seu texto a capacidade de

mistificar o regionalismo temático, levando a problemática local a uma esfera global. O próprio autor irá justificar a sua conduta em uma entrevista concedida a Günter Lorenz:

Nós homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar estórias. [...] Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que as vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. [...] Eu trazia sempre os ouvidos atentos escutava tudo o que podia e comecei a transformar em lenda o ambiente que me rodeava, porque este, em sua essência, era e continua sendo uma lenda. [...] Disse a mim mesmo que sobre o sertão não se podia fazer "literatura" do tipo corrente, mas apenas escrever lendas, contos, confissões. (LORENZ, 1973, p.325).

No que subscreve ao *Grande Sertão: Veredas*, toda a sua estrutura será baseada no valor mítico. Poderíamos sugerir que toda a narrativa é, na verdade, uma epopeia moderna que mistifica a vida para desvendar a própria realidade. Nas palavras do próprio autor: "todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível perturbante rebelde a qualquer lógica, que é a chamada 'realidade', que é a gente mesmo, o mundo e a vida."¹⁰. São diversos os elementos englobados ao texto que assinalam o diálogo mítico, a saber: os aspectos do mito andrógino na figura de Diadorim; a tradição fáustica; o elemento do pacto; a cultura popular sertaneja com seus paradigmas folclóricos e a própria travessia de Riobaldo, subscrita como uma fábula para a vida.

Haroldo de Campos, em uma entrevista divulgada pela edição comemorativa dos 50 anos do *Grande Sertão: Veredas* pela editora Nova Fronteira¹¹, comenta um de seus encontros com o autor mineiro, este ao descrever o seu próprio processo de escrita (negando ser um autor regionalista) associa a si mesmo com a figura de uma ostra, a qual: projeta seu estômago para fora, absorve tudo o que lhe é pertinente de todas as fontes possíveis, introjeta novamente o estômago, mastiga o material absorvido produzindo, por fim, o seu texto.

Para justificar a comparação, tomemos o cenário da obra do autor, que se trata do interior de Minas Gerais e algumas regiões ao seu redor. O sertão construído em seu texto não é, no entanto, um espaço puramente interiorano. Ou melhor, ao descrever a

¹⁰ ————. Confluências. *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 20, Instituto Moreira Salles, 2006, p. 27.

¹¹ ZekitchaCostello| Grande Sertão Veredas: Haroldo de Campos sobre Guimarães Rosa. 44'28. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tVTSZbWiyZA>>. Acesso em: 09 de fevereiro de 2018.

cena de um crepúsculo mineiro, Rosa afirma que a imagem não é construída de forma pura, porém ele conjuga a paisagem com imagens observadas pelo mesmo em outras nacionalidades distintas, de uma forma que, ele associa tudo e recria a paisagem mítica apresentada em sua obra. Portanto, "O sertão está em toda a parte" (GSV, p.4) é o próprio mundo movente.

Convém-nos, ainda, mencionar o fato de que o paradigma mítico empregado no sertão se associa ao seu sentido metafísico. Recorremos a este termo para tratar do sertão rosiano, quando este se estabelece além do espaço regional. Ou melhor, abrangendo uma perspectiva além do espaço físico, seja como elemento simbólico da vida ou da própria interioridade humana. A nomenclatura, entretanto, já fora empregada à narrativa do autor em estudos anteriores a este, como é o caso de: *JGR: Metafísica do Grande Sertão* (1994), de Francis Utéza. O próprio autor, em entrevista concedida a Günter Lorenz¹², recorrerá ao termo para tratar do sertão representado em sua obra. Lorenz afirma: “sinto-me tentado a chamá-lo o Unamuno da estepe, o Unamuno do sertão...”, o romancista responde:

E teria razão; Unamuno, sim! Unamuno poderia ter sido meu avô. Dele herdei minha fortuna: meu descontentamento. Unamuno era um filósofo; sempre se equivocam, referindo-se a ele nesse sentido. Unamuno foi um poeta da alma; criou da linguagem a sua própria metafísica pessoal. É uma importante diferença com relação aos chamados filósofos. Além disso, Unamuno inventou também a nivola¹³ e o nadaísmo; e são invenções próprias de um sertanejo. (LORENZ, 1973, p.324).

A questão metafísica incorporada à obra pelo autor é bastante pessoal, uma espécie de composição própria, segundo ele nos deixa transparecer ao comparar-se ao escritor espanhol Miguel de Unamuno. Consequentemente, essa questão – ao mesmo tempo em que é explícita em sua obra, é complexa de se averiguar. O autor continua:

[...] Primeiro: considero a língua como meu elemento metafísico, o que sem dúvida tem suas conseqüências. Depois, existem as ilimitadas singularidades filológicas, digamos, de nossas variantes latino-americanas do português e do espanhol, nas quais também existem fundamentalmente muitos processos de origem metafísica, muitas coisas irracionais, muito que não se pode compreender com a razão pura. O elemento metafísico... (LORENZ, 1973, p.337).

¹² Entrevista concedida no “Congresso de Escritores Latino-Americanos” em Gênova, janeiro de 1965.

¹³ Argumentando que o conceito usual de “novela” (romance em português) não era suficiente, Unamuno “inventou” o conceito anagramático “nivola”, escrevendo *Niebla* (LORENZ, 1973, p.324).

Segundo a colocação do autor, presumimos que a metafísica apresentada em sua obra é, sobretudo, um elemento estético e está diretamente relacionado à linguagem, já que é através dessa ferramenta que o escritor irá transcender as barreiras regionalistas e elevar seu sertão a uma dimensão universal. Ao comparar o português-brasileiro a outras línguas europeias, ele continua:

[...] Temos de partir do fato de que nosso português-brasileiro é uma língua mais rica, inclusive metafisicamente, que o português falado na Europa. E além de tudo, tem a vantagem de que seu desenvolvimento ainda não se deteve; ainda não está saturado. Ainda é uma língua *jenseits Von Gut und Bose*¹⁴ e apesar disso, já é incalculável o enriquecimento do português no Brasil, por razões etnológicas e antropológicas. (LORENZ, 1973, p.337).

O trabalho estético e rebuscado ao qual Guimarães Rosa se empenha em desenvolver através da linguagem utilizada no seu sertão é um dos principais elementos capaz de transportá-lo a uma perspectiva metafísica, isto é, garante-lhe um espaço que transcende o regional. A linguagem que irá compor a sua narrativa já não é mais puramente regionalista, mas sim uma espécie de mutação linguística, dado ao fato de que nela se mesclam elementos que compõem outros idiomas (como o tupi, o francês e o alemão, por exemplo), além disso, soma-se o fato de se rebuscar o português em sua essência.

Em termos filosóficos, tendo em vista a vastidão do campo de estudo metafísico na história da filosofia, nos convém esclarecer, tão somente, sua significação para a abordagem aqui apresentada. Não nos aprofundaremos no tema e em sua complexidade filosófica, já que este não é o objetivo de nossa abordagem, recorreremos a este, tão somente, para justificar seu emprego nesta dissertação.

A própria nomenclatura empregada a este campo de estudo já é autoexplicativa a nossa motivação em utilizá-lo para discorrer sobre o sertão apresentado na obra, isto é, um espaço que está além de seus paradigmas regionais. “Metafísica” pode ser compreendida como aquilo que está além da física: “Com efeito, a preposição grega *metà* não significa somente “depois”, mas quer dizer também “além”, correspondente ao latim *trans*, indica, portanto, aquilo que transcende a física, aquilo que transcende a experiência.” (BERTI, 2012, p.23).

¹⁴ *Além do Bem e do Mal*, título de um livro fundamental de Nietzsche. Citado em alemão por Guimarães Rosa. (LORENZ, 1973, p.337)

A metafísica é o campo da filosofia que estuda os problemas centrais do pensamento filosófico, isto é, o homem como tal, o absoluto, a ideia de Deus, o mundo, a alma, entre outros aspectos. Através disso, temos as tentativas de descrever as propriedades, princípios, condições e causas profundas da realidade e seu significado e propósito. E não seria esta a aplicação do sertão desenhado por Rosa, em sua perspectiva metafísica? Trata-se de uma grande discussão metaforizada, criada pelo próprio autor, para discutir elementos dos quais a própria filosofia se direciona a estudar.

O termo é utilizado para designar o sertão representado no romance, porque ele ganha proporções míticas e alegóricas, reproduzindo um espaço que está além do físico e do palpável: sertão “está movimentante todo-tempo” (GSV, p.741) e ele “é do tamanho do mundo” (GSV, p.96) porque ele é o próprio mundo, ele engloba a problemática e controvérsia que se estende em qualquer hemisfério, uma vez que este sertão é um palco metafísico representativo da realidade que nos rodeia a todo instante.

Uma das apropriações da linguagem mítica para universalizar a saga jagunça de Riobaldo consiste na apropriação do mito de Fausto. Passemos a observar a relevância dessa narrativa, não apenas para o texto de Rosa, mas para a própria sociedade moderna, bem como se desenvolve a sua "Genesis".

1.2- O Fausto histórico

Em seu livro intitulado de *Mitos do Individualismo Moderno*, Ian Watt traça considerações bastante relevantes sobre alguns dos principais mitos da literatura ocidental. Dentre eles, encontra-se a figura do Dr. Fausto, que diferentemente dos demais citados surge de um indivíduo histórico.

São poucas as informações remetentes à vida do mágico – e por vezes conflituosas – porém, cartas e alguns outros documentos comprovam a existência deste, que mais tarde originaria uma das lendas mais recorrentes na literatura ocidental.

Na região da Alemanha, durante o período de transição da Idade Média e o início do individualismo moderno no séc. XVI, por volta de 1480 nasce “Jorge (Jörg em alemão, Georgius em latim) Faust ou Faustus” (WATT, 1997, p.19). Pesquisadores, através de documentos averiguados da época, passam a afirmar que ele explorou os campos de conhecimento da medicina, magia, alquimia e astrologia. Nada consta que possa provar que Jorge tenha exercido alguma graduação, porém os diversos campos de

conhecimentos explorados pelo mesmo acabam por lhe conceder o título de intelectual. Já o título de “Doutor” incorporado ao personagem, pode ter sido originado tão somente como um simples pronome de tratamento.

Fausto menosprezava a figura de Jesus, afirmando ser plenamente capaz de realizar os milagres bíblicos, além de se dizer cunhado do Diabo; características como essas acabaram por garantir-lhe o título de servo do Demo.

O afamado mágico ganha reputação de charlatão em consequência de suas viagens pela Alemanha, onde realizava serviços de magia que incluía cura, horóscopo e até profecias (alguns clientes elogiavam seu trabalho, outros reprovavam). Em carta, Trithem, um erudito contemporâneo a Fausto, o via como uma espécie de ameaça herege que poderia causar influências apóstatas sobre o povo. Afirma aquele sobre este: "Disse diante de muitas pessoas que os milagres de Cristo, o Salvador, não eram tão maravilhosos [*non sint miranda*], que ele próprio era capaz de fazer, tantas vezes quantas desse vontade, tudo aquilo que Cristo havia feito." (WATT, 1997, p.22).

Já em uma carta datada de 20 de agosto de 1507, do então estudante de física Johannes Trithem, este afirma sobre o “bruxo”: “The man of whom you wrote me, who has presumed to call himself the prince of necromancers, is a vagabond, a babbler and a rogue¹⁵.” (KOSTIÉ, 2009, p.209).

Ainda, em mais um relato, outro contemporâneo de Fausto, Philip Begardi, diz sobre o mesmo:

wicked, cheating, unlearned" doctor: "Since several years he has gone through several regions, provinces and kingdoms, made his name known to everybody, and is highly renowned for his great skill, not alone in medicine, but also in chiromancy, necromancy, physiognomy, visions in crystal, and the like other arts. And also not only renowned, but written down and known as an experienced master. Himself admitted, nor denied that it was so, and that his name was Faustus, and called himself philosophum philosophorum. But how many have complained to me that they were deceived by him – verily a great number!¹⁶ (KOSTIÉ, 2009, p.209-210).

¹⁵ Tradução nossa: O homem do qual me escreveste, o qual, presumidamente, se intitula de príncipe dos necromantes, é um vagabundo, um mentiroso e patife.

¹⁶ Tradução nossa: Perverso, trapaceiro, “médico” sem diploma. Há vários anos que ele vem passando por diversas regiões, províncias e reinos, tornou o seu nome popular por todos e é altamente reconhecido por sua grande habilidade, não apenas na área medicinal, mas também na quiromancia, necromancia, Fisionomia, visão em cristais e outras artes similares. E não apenas renomeado, mas também escrito e reconhecido como um mestre experiente. Ele mesmo admite e não o nega, também afirma que seu nome era Faustus, e se chamava philosophum philosophorum. Porém, muitos se queixaram a mim de que foram ludibriados por ele – na verdade, um enorme número.

Os informes encontrados no período demonstram o quanto Fausto era perseguido e odiado não apenas pelos religiosos, mas pelos intelectuais e acadêmicos do período. O alquimista, que em seus atos causava afronta através de seus discursos de autoproclamação ou seus espetáculos fraudulentos, é na verdade, muito mais do que um simples vigarista. As atitudes do personagem representam o individualismo moderno (mais tarde incorporado pelo próprio luteranismo, em que, na visão da religião, cada indivíduo é responsável pela sua própria salvação), pois, apesar de se dedicar aos estudos acadêmicos, Fausto provavelmente se isolou da academia, estudando solitariamente, sem seguir o padrão imposto pelo período. O sujeito migra ainda para o campo do conhecimento da magia e alquimia que acarretavam uma má reputação. Indo mais além, blasfemava contra todo o ideal cristão do período. Lembremos de que se trata, ainda, de uma era na qual o cristianismo exercia grande influência na vida do cidadão europeu.

O mito do pactuante é genuinamente alemão, nascido no berço da reforma protestante no século XVI, a imagem do diabólico acordo ganha grande impulso a partir da projeção de Satã como o ser tentador no episódio da provação de Jesus Cristo, presente no novo testamento, no qual aquele oferece a este todos os reinos da terra na condição dele se prostrar e o adorar. A cena influencia o episódio do contrato mefistofélico.

Ian Watt (1997, p.26-31) pondera que o primeiro a relacionar Fausto com o Demônio é Lutero em seu *Tischreden*¹⁷ (1836). Isso se concebe quando Tomás de Aquino vai buscar em Agostinho as ideias de conflito entre Deus e o Diabo. Já o Papa Gregório, em 1229, chega à conclusão de que qualquer tipo de magia é partidária do "maligno", passando assim a proibir qualquer tipo de atividade relacionada à feitiçaria. Porém, somente com o papa Inocêncio VIII, em 1584, inicia-se de fato a busca e condenação dos praticantes de bruxaria, que em sua grande maioria tratavam-se de mulheres. Esses conflitos tiveram um breve intervalo durante o processo da reforma protestante. Tempos depois, tanto os católicos, quanto os luteranos e calvinistas eram a favor da prática da erradicação dos feiticeiros através de severas perseguições.

Diante do citado contexto, não apenas Lutero, porém, outros líderes protestantes como Melanchthon e Manlius, passam a associar a figura do mágico ao Demônio. Em seus escritos, os citados afirmam que Fausto morreu sufocado por Satã, com o rosto virado para baixo e quando seu corpo fora encontrado, por mais que insistissem em posicioná-lo erguido,

¹⁷ *Conversa a mesa*

este sempre inclinava-se para baixo. Os protestantes também costumavam associar o mesmo ao mago Simão, presente no livro apócrifo de *Atos dos Santos Apóstolos Pedro e Paulo*, o qual, ao tentar superar os milagres de Cristo, Simão buscava por meio de magia realizar milagres semelhantes aos do messias, porém ao tentar provar ao rei Nero ser capaz de ascender aos céus, ao pular de um penhasco acabou fracassando e caindo se despedaçando no chão. Simão fracassa e é desmascarado graças às preces do apóstolo Pedro que estava presente ao lado do rei no instante do ocorrido. É graças aos protestantes que Fausto passa a ser considerado um pactuante do Diabo.

A morte do Fausto histórico é marcada por misticismo e mistério. Não se sabe exatamente a causa e estima-se que tenha ocorrido entre 1539 e 1540. Além da teoria já mencionada, em que o próprio Demônio teria o degolado, existem algumas especulações que dizem que o óbito do alquimista foi causada por uma explosão consequente de experimentos químicos, ou ainda que seu corpo havia sido encontrado mutilado, com direito a visita do “maligno” para vir levá-lo consigo.

Mesmo com sua morte, o interesse pela vida do feiticeiro por parte do povo alemão não diminuiu, então, em 1587, Johann Spies lança o *Faustbuch*, – publicação de autor desconhecido –, só então se adiciona ao mito a ideia de um contrato entre Fausto e o Diabo com data marcada para o fim do pactuante. Outra obra de extrema importância que aborda a trajetória deste personagem trata-se de um manuscrito (de autor desconhecido) que se encontra conservado na cidade alemã de Wolfbüttel. As duas obras citadas apresentam semelhante importância e ambas contêm relatos similares, como o pacto de vinte e quatro anos e o incidente do trágico fim do protagonista. (WATT, 1997, p.31-32).

A difusão da narrativa é concebida graças ao surgimento da tipografia. Devido à característica didática, isto é, a moral contida por trás do *Faustbuch* – de que ao tentar invocar forças malignas em favor de interesses próprios e seguir a vida errante como o protagonista – o ser humano terá um trágico fim, semelhante ao do alquimista. O livro obteve altos índices de reprodução, junto com outras obras que apresentavam algum tipo de moral (sobretudo cristã) graças às ações de Martinho Lutero.

O conteúdo apresentado no *Faustbuch* não é inteiramente inédito, na verdade, o livro é uma espécie de compilação de escritos sobre o homem que, graças às preocupações luteranas concernentes à bruxaria e magia, acabaram por ser preservados. Porém, segundo Ian Watt, a grande novidade abordada no texto trata-se de, ao tentar escrever uma "autêntica biografia, levou o autor aos dois componentes essenciais que o mito adquiriu em seu desenvolvimento: O Fausto e o Diabo, elevados à condição de

personagens." (WATT, 1997, p.38). Além dos feitos apontados, o livro introduz a figura de Mefistófeles à lenda.

O *Faustbuch* fez um enorme sucesso não apenas na Alemanha, mas em outros países. Sendo traduzido para o baixo alemão, holandês e francês. A obra ganha mais traduções e acaba chegando à Inglaterra, através de uma tradução livre, intitulado de *The Historie of the damnable life, and deserved death of Doctor Iohn Faustus*, sendo esta a única versão recebida por Christopher Marlowe para a produção de sua peça dramática.

O Fausto histórico não é o responsável pelo lugar que hoje o tema alcança. Na verdade, foi necessário que o conto fosse reinventado, tendo em vista que o *Faustbuch* trata-se de um personagem do antigo mundo no qual todas as respostas, por ele ansiadas, são encontradas na pessoa de Mefistófeles. No entanto, com as adaptações das grandes obras literárias que retomam o tema, como as versões de Goethe e Thomas Mann, a narrativa ganha espaço e acaba retratando o homem moderno.

1.3- Fausto: A tragédia do homem moderno

Antes de adentrarmos na discussão da tragédia fáustica e sua relação com o ser moderno, cabe-nos, primeiramente, discutir o que compreendemos pelo termo “moderno”. Quando mencionamos tal vocábulo – por vezes sinalizado como sociedade moderna/homem moderno – estamos nos referindo ao homem ocidental que rompe com a consciência medieval e passa a se preocupar mais com o aqui e agora, isto é, torna-se mais racional e científico. Em *Tudo o que é sólido se desmancha no ar*, Marshall Berman discute essa questão.

[...] a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar”. (BERMAN, 1986, p.15).

A citação do autor classifica o homem moderno como um ser que se encontra em uma constante autotransformação, bem como modificando o ambiente a sua volta. Mas, suas contradições acabam por ameaçar tudo o que se construiu, aquilo que existe e o que se pensa.

Em termos históricos, consideramos que a consciência moderna nasce no renascimento, atravessando o iluminismo e que prevalece até os dias atuais. Trata-se de uma história de curso de seis séculos que desenvolveu uma rica história e uma variedade de tradições próprias. Atentando a esse processo Berman comenta:

O turbilhão da vida moderna tem sido alimentado por muitas fontes: grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; descomunal explosão demográfica, que penaliza milhões de pessoas arrancadas de seu habitat ancestral, empurrando-as pelos caminhos do mundo em direção a novas vidas; rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano; sistemas de comunicação de massa, dinâmicos em seu desenvolvimento, que embrulham e amarram, no mesmo pacote, os mais variados indivíduos e sociedades; Estados nacionais cada vez mais poderosos, burocraticamente estruturados e geridos, que lutam com obstinação para expandir seu poder; movimentos sociais de massa e de nações, desafiando seus governantes políticos ou econômicos, lutando por obter algum controle sobre suas vidas; enfim, dirigindo e manipulando todas as pessoas e instituições, um mercado capitalista mundial, drasticamente flutuante, em permanente expansão. No século XX, os processos sociais que dão vida a esse turbilhão, mantendo-o num perpétuo estado de vir-a-ser, vêm a chamar-se “modernização”. (BERMAN, 1986, p.16).

A constatação de Berman sinaliza com bastante precisão o princípio de modernização discutido neste trabalho, uma vez que ela atenta ao quanto esse processo histórico tem princípios progressistas, mas acaba por se tornar altamente contraditório. A visão do autor pode ser empregada na ideia de modernização, a qual interpretamos como difusa na representação do mito de Fausto, consequentemente, no que compreendemos como ser fáustico e, sobretudo, nas discussões que se seguem sobre o *Grande Sertão: Veredas*.¹⁸

Na obra mencionada, Marshall Berman desenvolve um apanhado de ensaios histórico críticos sobre a modernidade. O primeiro capítulo tem por título "O FAUSTO DE GOETHE: A tragédia do desenvolvimento". E toma o mito de Fausto como um dos grandes representantes da sociedade moderna. Gostaríamos de destacar duas das três citações que abrem o capítulo: em um primeiro plano está um trecho retirado do

¹⁸ A relação pode ser percebida na leitura das discussões que se seguem no presente tópico (em relação ao mito de Fausto), no capítulo: “Um Fausto no sertão mineiro” e no tópico “4.2- O pacto como alegoria social” (no que concerne ao ser fáustico e ao tema no *Grande Sertão: Veredas*).

Manifesto do Partido Comunista de autoria de Karl Marx e Friedrich Engels: "A moderna sociedade burguesa, uma sociedade que desenvolveu gigantescos meios de troca e produção, é como o feiticeiro incapaz de controlar os poderes ocultos que desencadeou com suas fórmulas mágicas." (BERMAN, 1986, p.37); o segundo trata-se da fala de Norman Mailer, 1971: "Vivemos uma era fáustica, destinada a enfrentar Deus ou o Diabo antes que tudo isso se cumpra, e o inevitável minério da autenticidade é nossa única chave para abrir a porta." (BERMAN, 1986, p.37).

As sentenças sinalizam dois posicionamentos distintos quanto ao quadro da sociedade moderna. De um lado, tem-se o manifesto realizado contra a burguesia e seu sistema de exploração do trabalhador, idealizado por Karl Marx e Friedrich Engels em 1848, comparando os poderes adquiridos pela burguesia dominante as de um ser mágico incapaz de controlar seus poderes. Já na frase do escritor estadunidense, Norman Mailer, tem-se a visão dos tempos modernos como uma catastrófica era fáustica.

Ambos os posicionamentos nos servem de ponto de partida para atentar ao fato de que, desde o início das reflexões sobre uma cultura moderna, tem-se a figura de Fausto como um de seus maiores representantes míticos. É longo o caminho do homem, desde o lançamento da primeira adaptação literária do mito no *Faustbuch* até os tempos atuais. Atravessamos conflituosos períodos históricos marcados pelo progresso tecnológico, ida do homem à lua, globalização, duas guerras de proporções mundiais, terrorismos, imigrações, entre tantos outros exemplos; e ainda assim, a narrativa do alquimista pactuante consegue metamorfosear-se formalmente ao seu novo contexto, tornando-se uma espécie de arquivo simbólico para mistificar e desvendar a realidade de uma sociedade tão conturbada.

A difusão do mito como reflexão humanística se desenvolve, sobretudo, no campo literário. E nesse sentido, a narrativa se permite ser adaptada às mais distintas formas artísticas, desmembrando-se ou fundindo-se aos mais diversos gêneros, graças ao seu potencial de representar aquilo que constitui o ser humano como tal. Com isso, a trama passeia desde a trágica peça *A trágica história do doutor Fausto* de Christopher Marlowe até o cômico *Meu Fausto*, de Paul Valery.

Podemos aqui citar alguns atributos que se subscrevem na lenda e se assinalam em grande parte das diversas versões que nitidamente qualificam a posição do homem contemporâneo. Em um primeiro plano, Fausto é aquele que quer o conhecimento acima de tudo, que não se contenta com nenhum tipo de limite. Essa concepção era perseguida pela lógica cristã, que considerava o material contido nos livros o próprio caminho para

o inferno. Havia, assim, no período compreendido por Idade Média uma grande resistência ao mundo da ciência que estava para surgir com o Renascimento. Lutero, por sua vez, seguindo os valores de Agostinho, acreditava que a curiosidade leva o ser ao mal. O homem deve se manter focado na busca da luz divina e não do conhecimento terrestre, uma vez que este o levaria à perdição.

Fausto, então, torna-se um símbolo de rompimento com a tradição pré-estabelecida negadora do conhecimento em favor dos dogmas cristãos, porquanto, interessa-lhe mais compreender o meio que o cerca, compreender o homem, o mundo e a vida; dado que o querer saber o que não se conhece é poder para dominar o tudo. Fausto é não só o homem renascentista, que rompera com a consciência medieval, mas é também a convicção da ida à lua, da Revolução Industrial, da descoberta do átomo, em suma, da busca incansável de dominar e compreender tudo o que move aquilo que chamamos de vida.

O segundo aspecto concernente ao mito trata da tensão entre o bem e o mal. Esse dualismo/maniqueísmo é de fundamental importância para o ideal luterano e para o imaginário fáustico, mas também para a atual sociedade que vê o conflito entre os bons e maus através da guerra entre os terroristas e antiterroristas, por exemplo. De acordo com a visão maniqueísta, o bem está relacionado à luz e à alma, enquanto que o mal está ligado às trevas e ao corpo, sendo a segunda comandada pelo “príncipe das trevas”, que surgirá no mito através da figura de Mefistófeles.

Essa dualidade será melhor discutida, mais adiante, na visão que Guimarães Rosa desenvolve em sua narrativa, em que o mal só existe porque o bem existe, assim como o bem só pode ser compreendido como tal se não houver ausência de mal. Sendo tal relação primordial para o desenvolvimento da existência.

Fausto não é apenas a representação do sentimento de *ir além*, mas é também a figura da frustração da limitação humana, eternizada no lamento do Fausto goethiano: "E vejo-o, não sabemos nada!/ Deixa-me a mente amargurada." (GOETHE, 2004, p.63) Por mais que a humanidade se supere em conhecimento e progrida, o vazio cresce no interior do ser, dado haver um limite que não pode ser cruzado, assim o homem cai na eterna danação de jamais poder compreender o absoluto.

2- O MITO DE FAUSTO NO *Grande Sertão: Veredas*

Este capítulo busca trabalhar o mito de Fausto presente no *Grande Sertão: Veredas* através do herói, Riobaldo, compreendendo-o como um personagem fáustico e analisando os episódios que caracterizam o processo de formação do protagonista, atentando aos aspectos que possam dialogar com a lenda do alquimista.

Entendemos que o imaginário do mito alemão está presente na obra e é de extrema importância para a compreensão do romance, sendo esse um dos elementos que confere ao texto regionalista de Rosa um sentido universal, dado que, ao trabalhar tal temática, consequentemente, o autor vincula ao seu herói a problemática do homem moderno, independente de sua localização:

Neste mundo tão diferente, comparado ao mundo de Fausto de Goethe, a problemática do *fáustico* é trabalhada de uma maneira muito específica: *Grande Sertão: Veredas* enfoca não somente o sertanejo, mas o homem no mundo, em sua dimensão humana. (DURÃES, 1999, p.18).

É possível aproximar Riobaldo de outras personalidades literárias que retomam o imaginário da lenda germânica devido a sua dimensão de homem humano, portanto, universal. Em outras palavras: a relação do herói sertanejo para com o mundo no qual se insere – que apesar de ser um mundo bastante peculiar, já que se trata do sertão mineiro – é uma relação caótica. Isto é, assim como outros expoentes do mito, o herói do *Grande Sertão* quer atuar e modificar o seu mundo. No entanto, ao sentir-se incapacitado para tal procedimento, recorre ao pacto na tentativa de encontrar a razão de seu existir e vencer os limites de suas fraquezas. Riobaldo afirma: "Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente." (GSV, p.134).

Ao pensarmos em uma aproximação entre obras literárias que possam dialogar através do tema, mesmo sendo textos concebidos em períodos históricos e culturais distintos, a filosofia contida na estória do pactuante é o ponto chave que permite estabelecer essa interação. Entretanto, queremos deixar claro que nosso objetivo aqui não é estabelecer um estudo comparativo do *Grande Sertão* para com as obras de Thomas Mann e/ou Goethe, mas sim, entender o romance de Rosa como uma retomada da tragédia alemã, atendo-nos aos aspectos de suas devidas particularidades,

peculiaridades as quais vão ao encontro do regional e universal. Por fim, não queremos dizer que Riobaldo é Fausto, mas sim um homem fáustico.

2.1-O homem fáustico

A obra de Guimarães Rosa remonta à tradição fáustica ao trazer para dentro de si não a lenda em sua estrutura absoluta, mas o elemento residual. Característica semelhante ao já citado romance de Thomas Mann. O que se observa em ambos os textos, integrantes do modernismo, é o que Anatol Rosenfeld, ao analisar os romances modernos ocidentais, classificará como "experiências coletivas da humanidade":

No fundo e em essência o homem repete sempre as mesmas estruturas arquetípicas – as de Édipo ou de Electra (a própria psicologia recorreu ao mito); as do pecado original, da individuação, da partida da casa paterna, da volta do filho pródigo; de Prometeu, de Teseu no labirinto – e assim por diante. A própria emergência e emancipação do indivíduo racional e consciente é apenas parte daquele "eterno retorno", é um padrão fixo que a humanidade repete sua caminhada circular através de milênios. (ROSENFELD, 1996, p.89).

O primeiro aspecto que permite aproximar o *Grande Sertão: Veredas* ao mito germânico é a capacidade de adjetivar Riobaldo como um personagem fáustico, isto é, um herói que desenvolve seu caráter marcado por características semelhantes a outras figuras que retomam o tema – tais como Adrian Leverkühn ou Fausto (de Goethe). Mas, o que exatamente podemos compreender por um indivíduo fáustico? Passemos a discutir o termo para que posteriormente possamos aplicá-lo ao herói rosiano.

O conceito para o termo aqui discutido pode ser contemplado através da perspectiva de mais do que apenas um significado, podendo, assim, conotar a adjetivação um sentido positivo ou negativo. "[...] logo Fausto é criminoso acusado, logo herói da humanidade ou o herói da Nação; logo o 'fáustico' é um xingamento, logo uma palavra misteriosa para uma missão humana ou uma missão nacional." (SCHWERTE, 1962, p.8 apud DURÃES, 1999, p.109).

Outro aspecto a se considerar quanto ao emprego da nomenclatura é o fato de que não há, até o momento, um significado científico concreto que possa ser atribuído

ao vocábulo, uma definição absoluta. Sendo assim, o termo persiste carregando contradições quanto ao seu significado.

Segundo Marcus Mazzari¹⁹, os sociólogos definem que fáustico exprime o retrato da sociedade moderna através das transgressões ininterruptas de fronteiras, como, por exemplo, as missões espaciais, os avanços científicos (como a descoberta do DNA), os avanços tecnológicos, entre outros. O termo aparece aqui como uma representação do homem moderno em sua angustiante motivação existencialista na luta da descoberta do desconhecido para encontrar o sentido do seu existir. Nesse sentido, a terminologia reflete as experiências coletivas do ser humano.

Em 1959, Ernest Bloch lança sua grande obra intitulada *O princípio esperança*²⁰, abordando teses desenvolvidas desde 1918. O livro está dividido em três volumes percorrendo sobre sonhos, utopias e esperanças. Assim, o escritor atravessa diversos períodos da humanidade estudando objetos até então pouco focalizados por estudiosos marxistas, tais como: contos de fada, música, morte, alquimia, entre outros. Através de suas investigações, Bloch constrói uma composição de diversos períodos da passagem do homem pela terra, enxergando a possibilidade de um melhor futuro para a humanidade. Dentre os diversos textos da obra encontra-se a análise do Fausto de Goethe, compreendido como um dos “originais do ir-além” (BLOCH, 2006, p.87).

Fani Schiffer Durães, em sua dissertação intitulada de *O mito de Fausto no Grande Sertão: Veredas* (1999), faz uso dos três princípios defendidos por Ernest Bloch para desenvolver argumentos que aproximam Riobaldo ao Fausto de Goethe. O estudo desenvolvido busca os traços da personalidade fáustica que se manifestam em ambos os personagens, a autora, para tanto, estabelece um texto comparativo mostrando os possíveis diálogos e diferenças. Sobre o pensamento de Bloch, ela afirma:

A filosofia do pensamento utópico concreto de Ernest Bloch é uma filosofia do ‘vencer limites’, na qual utopias são vistas como o desejo fáustico de ultrapassar limites. É na ânsia de ultrapassar limites que o homem age, concretizando seus desejos e modificando a si próprio e o mundo a seu redor. Mas a cada obstáculo vencido surgem novos desejos, novas insatisfações. O homem nunca está pronto, falta sempre algo, tem sempre um sonho a realizar. Esta é a angústia do homem fáustico, que se encontra na eterna busca do ‘Ainda-Não’, do ‘Ainda

¹⁹ Quem somos nós? | Grandes Textos do Ocidente por Marcus Mazzari. Entrevista com o professor Dr. Marcus Mazzari. 1:27’24”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WFXpHeGtIcM>>. Acesso em maio de 2017.

²⁰ BLOCH, Ernest. *Das Prinzip Hoffnung*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1959.

será'. Ernest Bloch considera o Fausto de Goethe o maior exemplo do homem utópico. (DURÃES, 1999, p.134).

Apesar da análise construída no texto de Bloch tratar do Fausto de Goethe, as características esboçadas no livro remetem ao que entendemos por fáustico. Portanto os aspectos levantados na investigação de Bloch podem nos auxiliar no processo de compreensão de Riobaldo como um ser semelhante. O teórico afirma sobre o tema:

A personagem magistral da inquietação e de maior visibilidade, que agora surge no ápice e no centro de todas as demais, é o Doutor Fausto ou a incondicionalidade ao mesmo tempo intensiva e extensiva. Ele é o transgressor dos limites por excelência, mas de todas as maneiras enriquecido pelo experimentado após ter ido além dele, e por fim salvo em seu almejar. Desta forma representa o exemplo máximo do ser humano utópico [...]. (BLOCH, 2006, p.94-95).

As particularidades levantadas por Bloch marcam o termo em discussão e, portanto, possuem um teor ecumênico. Os princípios utilizados por Durães para estabelecer um diálogo entre os dois personagens – Fausto e Riobaldo – foram extraídos das observações realizadas por João Barrento em *Fausto, a ideologia fáustica e o homem fáustico*²¹ (1984), partindo da visão de Ernest Bloch sobre as três principais características que remetem ao mito germânico: a admiração, a esperança e o querer (DURÃES, 1999, p.135).

Se, por um lado, Schiffer utiliza-se das três categorias, compreendidas por Ernest Bloch, para estabelecer um diálogo entre ambos os heróis, nosso estudo busca tão somente destacar o ponto principal que encontramos nos mais diversos autores que estudam o tema em questão, a saber: a transgressão dos limites na busca do infinito. Entendemos que esse é o aspecto mais forte dentro de uma personalidade fáustica, consequentemente preservada nas mais diversas figurações da lenda. À vista disso, buscaremos demonstrar tais características em Riobaldo.

Ernest Bloch afirma: “Ele [Fausto] é o transgressor dos limites por excelência, mas de todas as maneiras enriquecido pelo experimentado após ter ido além dele, e por fim salvo em seu almejar.” (BLOCH, 2006, p.95), Ian Watt considera que “o individualismo de Fausto é tão-somente uma ativa e ininterrupta busca da experiência

²¹ BARRETO, João. “Fausto, a ideologia fáustica e o homem fáustico”. In: *Fausto na literatura europeia*. Lisboa: Apáginastantas, 1984.

em si." (WATT, 1997, p.209). Já Marshall Berman em seu *Tudo que é sólido se desmancha no ar* (1986), afirma sobre o personagem de Goethe:

O ponto crucial é não desperdiçar nada nem ninguém, passar por cima de todas as fronteiras: não só a fronteira entre a terra e o mar, não apenas os limites morais tradicionais na exploração do trabalho, mas também o dualismo humano primário do dia e da noite. (BERMAN, 1986, p.64).

Para a dissertação aqui proposta, entendemos que o termo em discussão representa o arquétipo do homem que busca transcender os próprios limites. Aquele que não se contenta com o conhecimento apreendido, porém busca aprimorá-lo para entender o meio que o cerca e o valor ou sentido de sua existência. Entretanto, apesar de todo o esforço desse ser, suas limitações humanas acabam por fazê-lo cair em contradições. Permanece assim, como comenta Fani Schiffer Durães (1999, p.121): “questionamentos, dúvidas, conflitos e culpas, para as quais não encontra respostas”. Logo, compreendemos que o termo abrange o homem em sua totalidade, e não se limita à ordem regionalista e temporal. Do mesmo modo que outros personagens retomam a tradição do pacto, Riobaldo se insere nesse grupo, não apenas pelo episódio do possível acordo maldito, mas pelo próprio perfil do protagonista, que através de sua narrativa nos oferece pistas claras sobre seu espírito fáustico; indicações que posteriormente serão investigadas no decorrer deste capítulo.

2.2 - A posição do herói rosiano no romance moderno brasileiro

Para entendermos melhor a postura do protagonista no *Grande Sertão*, bem como os aspectos narrativos do texto, faz-se necessário discutirmos as principais mudanças que ocorreram no romance moderno ocidental e que ganharam forma no texto de Rosa. Para realizar tal procedimento partirmos de dois distintos teóricos, a saber: os textos “A Posição do Narrador no Romance Contemporâneo²²”, de Theodor Adorno e

²² Adorno utiliza-se do termo “contemporâneo” (expressão por demais polêmica e que necessita ser justificada por quem a usa), enquanto Rosenfeld emprega ao seu texto o termo “moderno”. Em *A história concisa da literatura Brasileira* (1970), Alfredo Bosi, lança o seguinte comentário: “O termo contemporâneo é, por natureza, elástico e costuma trair a geração de quem o emprega. Por isso, é de boa praxe dos historiadores justificar as datas com quem balizam o tempo, frisando a importância dos eventos que elas se acham ligadas” (BOSI, 2017, p.409). Apesar de não explicitar com exatidão o período ao qual a expressão corresponde, Theodor Adorno abre seu texto falando sobre a “situação do romance atual” (ADORNO, 2003, p.56), presumimos, assim, referir-se ao contexto de produção de seu tempo, ou

“Reflexões Sobre o Romance Moderno”, de Anatol Rosenfeld. Essa condição se explica pelo fato de que buscamos compreender o contexto da produção romanesca ocidental, sobretudo, entender o porquê de determinados elementos estéticos se manifestarem no *Grande Sertão: Veredas*.

Nenhum dos dois autores foca na obra de Guimarães Rosa, mas ambos traçam estudos e citam textos que se desenvolvem no século XX, dos quais grande parte dos escritores são contemporâneos a Rosa, ou mesmo o antecedem por uma pouca diferença temporal. Rosenfeld justifica na abertura de seu texto: “A hipótese básica em que nos apoiamos é a suposição de que em cada fase histórica existia certo *zeitgeist*, um espírito unificador que comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente com as variações nacionais” (ROSENFELD, 1996, p.75), é justamente esse ponto que nos permite empregar ambos os textos teóricos como referencial teórico para discutir o texto do autor mineiro. Em outras palavras, o trabalho de Rosa irá respirar uma atmosfera semelhante aos romances ocidentais discutidos por ambos os autores, e ainda que cada obra (bem como a do romancista brasileiro) possua suas particularidades, o foco no homem e na problemática que o cerca, bem como o trabalho estético rebuscado lhes garante um espírito em comum. Observemos que apesar de Rosenfeld se apoiar seus estudos no espírito “moderno” e Adorno em romances “contemporâneos”, ambos usam de exemplo romancistas de um mesmo período (os quais, apesar das singularidades, compartilham um mesmo espírito), como Joyce e Proust que são citados em ambos os textos²³.

Em *A Posição do Narrador no Romance Contemporâneo*, Theodor Adorno afirma o seguinte contraponto: “não se pode mais narrar embora a forma do romance exija a narração.” (ADORNO, 2003, p.56). A colocação do autor refere-se ao processo de extinção do narrador tradicional no romance europeu, fato que tem como motivação as próprias mudanças que ocorrem na vida desde o início do século XIX e se intensificam no século XX. Reflete-se nesse período o processo de industrialização e o individualismo do ser. Tal mudança de hábitos passa a ser reproduzida no romance desenvolvido nessa fase. Ao focar no narrador, Adorno comenta: “do ponto de vista do

seja, o modernismo do século XX, datando textos e autores aos quais Rosenfeld também se refere e que respiram o mesmo “espírito” que Guimarães Rosa, por exemplo: o conflito da segunda guerra mundial afetará boa parte das narrativas produzidas nessa época, assim também como a do próprio autor brasileiro que durante um período do regime nazista se ocupava como diplomata brasileiro na Alemanha, vivenciando de perto uma das grandes catástrofes do século XX.

²³ Ver: ROSENFELD, 1996, p.80 e ADORNO, 2003, p.56 e 59.

narrador, isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade." (ADORNO, 2003, p.55).

Com as mudanças ocorridas na sociedade, o modelo da narrativa tradicional já não funciona mais para o homem moderno. O texto desse período apresenta um narrador mais dinâmico e individualista que fala de sua experiência interior e tenta entender o mundo a partir de seu próprio trajeto existencial. Esse ser caracteriza-se pela incessante busca de um sentido para seu existir, um fundamento para o seu viver.

São inúmeros os casos que podemos citar como exemplo dessa narrativa problemática, como *A Náusea* (1938), de Jean-Paul Sartre, que traz o melancólico e individualista historiador Antoine Roquentin, além de obras de escritores como James Joyce, Virginia Woolf e Samuel Beckett, que revolucionaram a técnica da narrativa moderna. É fato que, cada vez mais, o personagem reflete a ausência de sentido de toda uma geração. As reflexões do protagonista de Sartre, por exemplo, ditadas em forma de diário, refletem as grandes questões filosóficas existencialistas do modernismo, logo, a sensação de náusea se acentua em consonância com o aumento do sentimento de vazio.

Outro aspecto a se observar é a recorrência ao valor do mito, nesse sentido, quando observamos as obras literárias do século XX, tal reincidência se torna bastante acentuada. As personalidades romanescas tornam-se "abertas para o passado que é o presente que é o futuro que é o passado – abertas não só para o passado individual, mas sim o da humanidade." (ROSENFELD, 1996, p.90). Passa a existir, assim, um círculo de eterno retorno as mesmas situações enfrentadas pelo homem, extinguindo-se o tempo cronológico em virtude do eterno retorno ao arquétipo. A exemplo, podemos citar o romance *Ulysses* (1922), de James Joyce, em que o escritor recorre à viagem de Odisseu (personificado em Leopold Bloom) apresentada na *Odisseia*, de Homero. No livro, Bloom revive a aventura do herói grego, porém sob as circunstâncias da vida moderna. A odisseia de Leopold tem a duração de 18h do dia 16 de junho de 1904.

Para não sair do mesmo exemplo de autor, outro texto que rebuscará o mito é *A Portrait of the Artist as a Young Man*²⁴ (1916). Neste, a narrativa trata da infância, adolescência e início da maturidade de Stephen Dedalus (Stephen: referência ao apóstolo cristão Estevão, e Dedalus ao mito grego de Dédalo). Aqui, temos um romance de formação (característica que se acentua na própria estética da obra através da

²⁴ Um Retrato do Artista Quando Jovem.

evolução linguística do narrador, que na medida em que o personagem amadurece, o vocábulo intensifica sua complexidade). A recorrência ao mito, por parte do escritor, consiste na criação de uma trajetória labiríntica para o seu personagem, que semelhante a Dédalo – personificação do imaginário artístico – construiu suas asas para fugir do labirinto que outrora havia sido aprisionado, assim também o personagem joyciano cria suas "asas", isto é, decide seguir sua carreira de escritor e "voa" para fora do seu próprio labirinto existencial.

Anatol Rosenfeld configura a personagem romanesca do século XX da seguinte forma:

Neste processo de desmascaramento foi envolvido também o ser humano. Eliminado ou deformado na pintura, também se fragmenta e decompõe no romance. Este [o autor] não podendo demiti-lo por inteiro, deixa de apresentar o retrato de indivíduos íntegros. (ROSENFELD, 1996, p.85).

A fragmentação do ser surge junto com as técnicas de fluxo de consciência na tentativa de se desenvolver uma narrativa mais voltada para a interioridade e complexidade do homem. Com isso, os escritores tentam descrever fielmente o que se passa dentro do personagem. O romance moderno muda o foco narrativo do objeto para o sujeito e, como reflexo da tentativa de se voltar para o interior do ser, o tempo perde seu valor síncrono e as esferas de passado, presente e futuro se fundem. Nesse sentido, autoras como Virginia Woolf ou Clarice Lispector, só para citar alguns exemplos, irão explorar ao máximo a interioridade de seus protagonistas para trazer à tona a problemática individualista do ser.

No caso do *Grande Sertão*, tem-se uma narrativa em primeira pessoa, porém, como um personagem moderno, o herói narra os acontecimentos vividos de forma confusa e reflexiva. Esteticamente, o texto se configura sem sincronia – "Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma" (GSV, p.22), – e fragmentado. Tal postura exemplifica o que Adorno comenta sobre o romance moderno ocidental, citando nomes como Proust, Dostoiévsky e Joyce:

O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras. A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria

recebida, justamente, com impaciência e ceticismo. (ADORNO, 2006, p.56).

A colocação de Adorno traz à tona a impossibilidade do personagem moderno ocidental narrar de forma articulada e precisa – dado as experiências que este narrador carrega em si – podemos aplicar esse posicionamento no romance de Rosa através do seguinte questionamento: Até que ponto podemos confiar na integridade da narrativa de um personagem que realiza o pacto com o demônio? Riobaldo, a exemplo de tantos outros heróis que demarcam o cenário do século XX, já não pode mais ser um indivíduo íntegro e consistente, devido às consequências da própria construção social vivenciada em seu tempo. Como poderia o herói, após ter participado de diversos conflitos armados e ter enfrentado perdas e amarguras, narrar os fatos desse conflito de forma passiva, demonstrando classe e sanidade? Seguindo esse raciocínio, Guimarães Rosa impõe ao seu narrador um discurso marcado pelo trauma de acontecimentos sucedidos no passado: a possibilidade do pacto "o senhor acredita, acha fio de verdade nessa parlada, de com o demônio se poder tratar pacto?" (GSV, p.27); a perda de Diadorim, "E, Diadorim, às vezes conheci que a saudade dele não me desse repouso; nem o nele imaginar" (GSV, p.870); e ainda, a não aceitação de amar alguém do mesmo sexo "Porque eu, em tanto viver de tempo, tinha negado em mim aquele amor, e a amizade desde agora estava amarga falseada." (GSV, p.870).

Riobaldo é um reflexo da própria confluência dos sentimentos do homem moderno ocidental em suas contradições e angústias. Ora, o que seria o trajeto/discurso do narrador pelas "veredas" existenciais, senão uma representação da tumultuosa e confusa travessia do ser em um frágil mundo formado por um caos sem fim?

2.3- As metamorfoses de Riobaldo e a transgressão dos limites

Riobaldo afirma: "lhe falo do sertão. Do que não sei, um grande sertão" (GSV, p.134). O herói refere-se aqui a algo mais profundo do que o espaço geográfico. Trata-se de um sertão filosófico. Podemos, então, afirmar que o sertão surge no romance em duas perspectivas: em um primeiro plano como o espaço geográfico da região norte de Minas Gerais: "Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar em casa de morador; e onde criminoso vive seu

cristo-jesus, arredado de arrocho de autoridade” (GSV, p.24); em um segundo plano, trata-se de uma figuração mítica e poética para a vida²⁵: “sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte que o poder do lugar” (GSV, p.41).

No texto do *Grande Sertão* há um extraordinário jogo narrativo em que se confundem elementos históricos, políticos, sociais e ficcionais; nos quais, torna-se impossível localizar com exatidão o período histórico em que se desenvolve o drama narrado: “os limites temporais se esfumam. Todas as vezes que aparece um documento comprobatório de um evento histórico bem preciso, o narrador recorre à formulação coloquial 'e tantos'" (GALVÃO, 2000, p.39). Assim, o autor coloca a obra em uma perspectiva atemporal. Ao final da narrativa, quando revisita certos lugares, Riobaldo constata que eles agora recebem outros nomes, quando não deixam de existir: “E um sitiante, no Lambe-Mel, explicou – que o trecho, dos marimbus, aonde íamos, se chamava mais certo não era *Veredas-Mortas*, mas *Veredas-Altas*... Coisa que compadre meu Quelemém mais tarde me confirmou” (GSV, p.865).

Isso posto, o “Sertão: é dentro da gente” (GSV, p.435), “O sertão é do tamanho do mundo” (GSV, p.89), e “O sertão está em toda a parte” (GSV, p.24). A relação do espaço com o sujeito trata-se de uma interação que vai além das proporções regionalistas e encontra o universal. Assim, os questionamentos do locutor ganham cunho metafísico e existencial (portanto coletivo), e a travessia de Riobaldo representa o próprio rumo da vida, já que as indagações do herói partem de um universo particular, porém figurativo, e vão de alcance às grandes questões que movem o universo, ultrapassando as esferas culturais e regionais, e concernem a existência humana. A obra trabalha tudo o que compõe o sertão (natureza, espaço geográfico, política e a crença popular) como elementos reais, mas também, simbólicos.

O que o autor do *Grande Sertão* nos apresenta é um espaço sertanejo, e toda a sua narrativa não é a mera representação da realidade, mas sim a decifração do enigma exterior (perspectiva abraçada pelo romance moderno) e da existência em suas mais variadas contradições, o texto de Rosa funciona como exemplo da caracterização de Adorno quanto ao romance europeu do século XX: “Se o romance quiser permanecer

²⁵ O sertão surge na obra em uma perspectiva regional, mas também mítica, metaforizando a existência do homem. Assim, o sertão atravessado por Riobaldo é uma representação simbólica para a travessia do homem por esta existência. Por vezes recorreremos ao termo “alegórico” para tratar do espaço sertanejo apresentado na obra, já que, em termos etimológicos: “falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra” (ROUANET, 1984, p.37).

fiel à sua herança e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo" (ADORNO, 2003, p.57). Se aplicarmos a teoria do pensador alemão ao romance de Guimarães Rosa, a decifração da existência se dará através da jornada de Riobaldo através das "veredas" (no sentido de caminho) do "Grande Sertão" (no sentido de vida) por meio dos elementos que se espalham pelo texto, sendo alguns deles estudados nas páginas que compõem esta dissertação.

Através da correspondência homem/sertão (como elemento simbólico da existência) desenrola-se a relação fáustica de Riobaldo para com o mundo que o cerca. A comunicação se desenvolve no texto através dos fatos vividos/narrados e nos questionamentos que afligem o locutor. Tal relação é descrita por Rosenfeld quando considera a vinculação do personagem moderno com o mundo em que este se insere:

Talvez fora básica uma nova experiência da personalidade humana, da precariedade da sua situação num mundo caótico, em rápida transformação, abalado por cataclismos guerreiros, imensos movimentos coletivos, espantosos progressos técnicos que, desencadeados pela ação do homem, passam a ameaçar e dominar o homem. Não se refletiria esta experiência da situação precária do indivíduo no mundo, e da sua relação alterada para com ele, no fato de o artista já não se sentir autorizado a projetá-lo a própria consciência? Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser "um mundo explicado", exige adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra (ROSENFELD, 1996, p.86).

Com base nos aspectos mencionados, é possível se desenvolver uma análise literária, estudando a categoria do *bildungsroman*, atentando ao processo de desenvolvimento do herói que amadurece nos espaços sem fechos.

Quanto a Riobaldo, suas mudanças e vivências em meio à grande guerra jagunça encenada por Guimarães Rosa - em especial a relação com Diadorim e o confronto com a forma diabólica do mal encarnado em Hermógenes - perfazem uma trajetória que envolve igualmente princípios fundamentais da tradição do romance de formação e desenvolvimento. [...] Riobaldo passa por uma experiência que se converte a questão crucial de sua existência e que, de resto, excluiria radicalmente a alternativa de todo o processo paulatino de aperfeiçoamento individual, de amadurecimento e aprendizagem. Essa experiência [...] está relacionada ao antigo motivo literário do pacto demoníaco. [...] à configuração de tal motivo *Grande Sertão: veredas* e, em seguida, à oscilação do herói entre a tradição fáustica e o

caminho da formação e do desenvolvimento (MAZZARI, 2010, p.57-58).

Conforme a colocação de Mazzari, compreendemos que em meio aos conflitos jagunços respaldados no romance se subscreve o roteiro da formação e desenvolvimento do protagonista. A trajetória do herói apresentada pelo seu autor é, então, subscrita através da relação entre dois expoentes da tradição literária: o romance de formação e a motivação do contrato diabólico (através do mito de Fausto). No texto de Rosa, ambas as perspectivas irão se cruzar, seja no episódio do pacto como representante da maturidade e da capacitação atingida por Riobaldo para determinados fins; seja através da motivação fáustica do *ir-além* moldando o desenvolvimento do personagem.

Interpretamos que a categoria fáustica do transcender os limites impostos pode ser associada ao curso de formação de Riobaldo, visto tal processo envolver a ascensão de um mero garoto pobre a chefe jagunço, que, por fim se estabiliza como fazendeiro. O grande passo dado pelo então jagunço, para alcançar o que tanto almeja, surge mediante o pacto nas veredas mortas. Então, assim como Fausto, Riobaldo apela a forças ocultas para alcançar o que não lhe é possível, a saber: derrotar seu inimigo Hermógenes (também pactário), igualando-se ao vilão mediante o acordo demoníaco.

Antes de adentrarmos em alguns dos parâmetros que permeiam o *Grande Sertão*, garantindo-lhe a possibilidade de ser encarado como um *bildungsroman*, cabe-nos, primeiramente, evidenciar alguns dos ângulos que subscrevem essa categoria. De modo a garantir ao leitor, que por ventura desconheça as propriedades que assinalam tal procedimento, a possibilidade de se contextualizar no estudo que se segue aplicado ao herói e seu processo de desenvolvimento na narrativa.

O termo alemão *bildungsroman* designa o que se entende por "romance de formação" ou "aprendizagem". Nele consiste a jornada pessoal de um personagem desde sua infância à fase madura. Esse processo de amadurecimento se designa nos campos físicos, psicológicos e emocionais, portanto, relacionam-se aos horizontes político, moral e social. A gênese do termo evidencia-se primeiramente no ano de 1803, pelo professor Karl Morgenstern, quando palestrava "o espírito e as correlações de uma série de romances filosóficos" (MAZZARI, 2001, p.97). Tempos depois, o mesmo docente irá associar o termo ao romance de Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1976).

Carpeaux, em *História da literatura ocidental*, irá originar o "big bang" do romance de desenvolvimento no trabalho do poeta épico Wolfram Von Eschenbach

(1170-1220): "O *Parzival* é o romance da evolução religiosa de uma alma; antecede aqueles numerosos romances alemães modernos que, desde o *Wilhelm Meister*, de Goethe, irão descrever o caminho de um homem pela vida em busca de si mesmo." (CARPEAUX, 2008, p.220). Bem como observa Marcus Mazzari, Thomas Mann irá compartilhar do mesmo ponto de vista de Carpeaux. Ao palestrar em 1938 para a plateia que lotava um auditório na Universidade de Princeton, sobre o seu *A Montanha Mágica* (1924), o autor afirma: "E que outra coisa seria de fato o romance de formação alemão, a cujo tipo pertencem tanto o *Wilhelm Meister* como *A Montanha Mágica*, senão uma sublimação e espiritualização do romance de aventuras?" (MANN, 1979, p. v-xiv apud MAZZARI, 2010, p.94).

Apesar da origem do termo que designa esta categoria romanesca surgir na Alemanha e se difundir principalmente com a obra *Wilhelm Meister* de Goethe, diversos teóricos apontam para textos que antecedem a obra, como por exemplo, Georg Lukács (2007, p.143) cita *Der grüne Heinrich*²⁶ (1854-1855), de Gottfried Keller, Mazzari (2010, p.94), por sua vez, lembra de *O aventureiro Simplicissimus* (1668-1669), de Hans J.C. von Grimmelshausen.

Em termos de literatura de língua portuguesa, Danilo de Oliveira Nascimento, em sua dissertação: *Dossiê Sérgio: O Ateneu como romance de formação* (2000), cita a lista apresentada em: *Dicionário de Termos Literários* (1974), de Massaud Moisés, o qual irá demarcar as seguintes obras como apropriadoras do *bildungsroman*:

O Ateneu (1888) de Raul Pompéia, Amar, verbo intransitivo (1927) de Mário de Andrade, os romances do 'ciclo do açúcar' (1933-1937) de José Lins do Rego, Mundos Mortos (1937), de Otávio de Faria, Fanga (1942), de Alves Redol, Manhã Submersa, de Vergílio Ferreira, o ciclo A velha casa (1945- 1966) de José Régio. (MASSAUD, 1974 apud NASCIMENTO, 2000, p.21).

Acreditamos que a categoria do *bildungsroman* está inserida no *Grande Sertão: Veredas*, tendo em vista que o próprio Riobaldo narra os acontecimentos que moldaram a sua história de vida desde sua infância até sua maturidade, processo esse, marcado pelo desenvolvimento físico, mas, sobretudo, moral e psicológico, direcionado por figuras que se apresentarão como verdadeiros mestres do seu aprendizado (como Zé Bebelo e Medeiro Vaz). Tal característica se apresenta em *A Montanha Mágica*. O herói Hans Castorp, filho enfermiço da modernidade, tem seu espírito dividido pela força da

²⁶ Henrique, o verde.

influência de seus dois grandes mestres: Settembrini, excêntrico humanista aos moldes da Europa Ocidental, que Mann designa como "literato da civilização" (*Zivilizationsliterat*) e Naphta – o qual representa a força opositora aos interesses da vida mundana defendida por Settembrini – é a representação da cultura genuína alemã e romântica, o qual seu autor caracteriza como "judeu da Europa central, verdadeiro apologistas dos valores da Idade Média"²⁷.

A relação comentada acima sinaliza a necessidade de uma ativa participação do meio externo para com o desenvolvimento do personagem em fase de amadurecimento, quando se fala de romance de formação, Georg Lukács traça o seguinte comentário: "[...] sua ação [do romance de formação] tem de ser um processo consciente, conduzido e direcionado por determinado objetivo: o desenvolvimento de qualidades humanas que jamais floresceriam sem uma tal intervenção ativa de homens e felizes acasos [...]" (LUKÁCS, 2007, p.141). A colocação do teórico esboça a importância da relação entre o interno (do personagem que desenvolve sua aprendizagem) e o externo (a ação de seus influentes), já que, diante dessa relação se constrói "algo por si próprio edificante e encorajador aos demais, por si próprio um meio de educação." (LUKÁCS, 2007, p.141). A relação descrita justifica a nomenclatura empregada a este tipo de romance. A fala do teórico sobre a categoria pode ser empregada ao *Grande Sertão: Veredas*, justificando sua interpretação segundo propomos, isto é, como um romance de formação.

Ao observarmos a trajetória vivida por Riobaldo, podemos sugerir algumas figuras como principais influentes do amadurecimento do personagem. Diadorim o ensina a observar a natureza – "Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim" (GSV, p.29); através do enigmático Siruiz, ele aprende o valor da poesia: "aquele Siruiz, cantou, palavras diversas, para mim a toada toda estranha" (GSV, p.162); com Zé Bebelo que "Considerava o progresso de todos – como se mais esse todo Brasil, territórios" (GSV, p.101), o jogo político; com Joca Ramiro, "grande homem príncipe!", a justiça; com Medeiro Vaz que "tinha conspeito tão forte, que perto dele até o doutor, o padre e o rico, se compunham" (GSV, p.55), a generosidade; e, por fim, com Hermógenes, "que nasceu formado tigre, e assassim" (GSV, p.16), o pacto e o mal. Após a carreira de jagunço, podemos dizer, ainda, que herói reflete sobre a existência com Quelemém de Góis "quem muito me consola" (GSV, p.6), e aprende o valor da família com Otacília, sua esposa.

²⁷ CICERO, Antonio. Prefácio. In: MANN, Thomas. *A Montanha Mágica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p.12.

O vocabulário "aprender" e "ensinar" normalmente se apresentam nos momentos em que o narrador discorre sobre os citados personagens. O curso do aprendizado é refletido em todos os períodos da vida de Riobaldo, sendo cada um sinalizado pelos diferentes nomes assumidos pelo herói: "[...] Riobaldo, Tatarana, Urutu-Branco e Riobaldo, novamente, fechando o ciclo. Cada uma das situações que o protagonista atravessa provoca-lhe modificações que vão, de certo modo, construindo seu destino e caráter." (LIGÓRIO, 2003, p.65).

O ciclo de desenvolvimento do protagonista (apresentado na obra de forma não cronológica) relaciona os diferentes nomes assumidos aos seus diversos estados físicos e psicológicos. Cada período, além de marcar o processo de amadurecimento do personagem, também sinaliza para a transposição de limites impostos ao herói. "Fui o chefe Urutu-Branco – depois de ser Tatarana e de ter sido o jagunço Riobaldo. Essas coisas larguei, largaram de mim, na remotidão. Hoje eu quero é a fé, mais a bondade." (GSV, p.782).

O trajeto de transição e mudanças psicológicas demarcadas no texto remetem não somente ao romance de formação, mas à própria complicação da representação do homem, no romance moderno ocidental. As mudanças irão marcar o amadurecimento do herói, mas também demonstrar as contradições que emergem do seu ser. Podemos classificá-lo, de acordo com a perspectiva de Edward Morgan Forster (1879-1970) ao analisar os diferentes tipos de personagens romanescos ocidentais²⁸, como uma "personagem esférica"²⁹. Sobre tal aspecto, Antonio Candido comenta:

[...] concluímos que as suas características se reduzem essencialmente ao fato de terem três dimensões; de serem, portanto, organizadas com maior complexidade e, em consequência, capazes de nos surpreender. "A prova de uma personagem esférica é a sua capacidade de nos surpreender de maneira convincente. Se nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana com pretensão esférica. Ela traz em si a imprevisibilidade da vida. - traz a vida dentro das páginas de um livro". Decorrem que as personagens planas não constituem, em si, realizações tão altas quanto as esféricas, e que rendem mais quando cômicas. Uma personagem plana séria ou trágica arrisca tornar-se aborrecida. (FORSTER, 1949, p.70, 75 apud CANDIDO, 2002, p.63).

²⁸ O autor forneceu considerável contribuição à fortuna crítica literária com o seu trabalho *Aspects of novel* (1927), no qual o teórico apresenta estudos sobre os aspectos que compõem um romance, tais como: o enredo, a narrativa e os personagens. Nessa obra o britânico apresenta a classificação das personagens romanescas, os quais, segundo o mesmo, podem ser planas, redondas ou esféricas.

²⁹ No original: "round character".

Identificamos Riobaldo como um "personagem esférico". Sua narrativa a todo custo tenta nos convencer, e, sobretudo, convencer a si mesmo do seu ponto de vista sobre os fatos vividos, como o sentimento de culpa pela morte de Diadorim ou a realização do pacto. O autor do *Grande Sertão: Veredas* constrói a partir de tal problemática toda a esfera da vida constituída da imprevisibilidade, refletindo nas páginas do romance um mundo movido pela contradição: "O senhor ache e não ache. Tudo é e não é..." (GSV, p.9). Passemos agora a observar alguns dos principais aspectos que moldam a formação do herói nos respectivos períodos assinalados adiante.

2.3.1- Riobaldo:

O período sinalizado pelo nome "Riobaldo" demarca os anos de infância do protagonista, prolongando-se até sua adolescência, representado, sobretudo, pelo encontro com o menino (Reinaldo), o que marcaria para sempre a sua vida, em um episódio simbólico que se dá através da travessia dos dois pelo rio São Francisco.

Riobaldo tem uma infância humílima, mora com sua mãe e desconhece o seu pai. Quando sua mãe, Brigi, morre, o que lhe resta de herança são apenas "miserinhas - miséria quase inocente" (GSV, p.149). Diante dessa situação, o narrador afirma: "minha vida mudou para uma segunda parte" (GSV, p.151). Riobaldo é levado para viver na fazenda São Gregório, de seu padrinho (possível pai) Selorico Mendes, homem "rico e somítico", que "possuía três fazendas de gado" (GSV, p.151).

Durante o período se desenvolvem três grandes aspectos que moldaram a formação do herói: o protagonista tem contato com a mitologia jagunça através das histórias que seu padrinho costumava contar; é também nessa fase que se dá o grande aspecto que moldará a formação do herói, que é o acesso à educação; e por fim, é na fazenda de seu padrinho que Riobaldo tem seu primeiro encontro com o grupo jagunço de Joca Ramiro, que futuramente irá integrar. Walnice Nogueira Galvão faz o seguinte comentário sobre a relação entre Riobaldo e Selorico Mendes:

É por via do padrinho que se prepara o destino duplo de Riobaldo, para as armas e para as letras. Do padrinho vem o adestramento nas duas ordens instrumentais. [...] É também o padrinho quem tem a ideia de dar-lhe instrução escolar. [...] Como Riobaldo não sabia ler, não pode interar-se da prova que o padrinho lhe apresenta das suas antigas relações com um famoso chefe de jagunços. (GALVÃO, 1972, p.78).

O estágio é marcado, ainda, pela iniciação da vida sexual do protagonista. "Assim mesmo afirmo que a Rosa'uarda gostou de mim, me ensinou as primeiras bandalheiras, e as completas, que juntos fizemos, no fundo do quintal, num esconso, fiz com muito anseio e deleite." (GSV, p.155).

O grande marco do período se dá na oportunidade de receber instruções escolares. O protagonista, apesar de não ser um indivíduo que recebera a educação desejada, ao nível de instrução do doutor da cidade que o visita e que ouve sua estória, – "O que eu invejo é sua instrução do senhor..." (ROSA, 2001, p.76) – demonstra carregar em seu caráter a curiosidade fáustica, isto é, o desejo de decifrar o saber que rege os haveres que moldam o seu mundo. Semelhante ao Fausto goethiano, que se dedicou a compreender as ciências que estavam ao seu alcance (na tentativa de entender o seu mundo), assim também Riobaldo se dedica ao exercício do aprendizado na busca de compreender o mundo que o cerca, com isso, o desejo de decifrar a existência se inicia nesse período, em particular, mas se estende pelo resto de seus dias. Assim, tanto Riobaldo quanto Fausto, possuem um nível instrucional condizente com seus particulares tempos e contextos sociais.

O herói sertanejo não é um sujeito conhecedor das grandes ciências que moldam o mundo moderno, porém, são os grandes mistérios da existência que potencializam a narrativa do ex-jagunço, que, por vezes, busca respostas na voz do seu interlocutor. Entretanto, as limitações acabam por abater sua alma. "Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba." (GSV, p.318).

O Fausto mítico é um ente de profunda ciência, grande curiosidade e sempre insatisfeito, justamente nisso se dá a sua tragédia. O personagem de Goethe demonstra sua frustração por ter se empenhado durante toda sua vida a estudar todas as ciências que lhe foram apresentadas, no entanto, ainda assim, o personagem não conseguiu o pleno conhecimento desejado:

Ai de mim! da filosofia,
Medicina, jurisprudência,
E, mísero eu! da teologia,
O estudo fiz, com máxima insistência.
Pobre simplório, aqui estou
E sábio como dantes sou!
(GOETHE, 2004, p.63).

Riobaldo também expressa seu lamento diante de sua limitação quando afirma “Sou só um sertanejo, nessas altas idéias navego mal. Sou muito pobre coitado. Inveja minha pura é de uns conforme o senhor, com toda leitura e suma doutoração”. (GSV, p.12), ou ainda:

Conforme eu pensava: tanta coisa já passada; e, que é que eu era? Um raso jagunço atirador, cachorrando por este sertão. O mais que eu podia ter sido capaz de pelejar certo, de ser e de fazer; e no real eu não conseguia. Só a continuação de airagem, trastejo, trançar o vazio. (GSV, p.574).

Como o alquimista alemão anseia o conhecimento, também o protagonista mineiro busca as respostas/conhecimento através de seu narrar. Ao desenvolver um texto em primeira pessoa, temos em *Grande Sertão: Veredas* um monólogo marcado por perguntas, no qual a maior parte dos questionamentos aborda as temáticas do amor: "o amor assim pode vir do demo? Poderá?! Pode vir de um-que-não-existe?" (GSV, p.190), da coragem: "[...] Se a condena for às ásperas, com a minha coragem me amparo. Agora, se eu receber sentença salva, com minha coragem vos agradeço." (GSV, p.392), do ódio e da esperança: "Se o ódio, só, era que dava a ela certeza de si, o ódio então era bom, na razão desse sentido: que às vezes é feito uma esperança já completada. Deus que dele me livrasse!" (GSV, p.743). São os questionamentos apresentados no seu discurso que potencializam e demonstram o anseio fáustico pelo conhecimento.

É o perguntar que possibilita todo o exercício concreto da pergunta. Assim o perguntar, como condição de possibilidade de toda pergunta, jamais é esgotado pela pergunta. Sempre perguntamos por algo. Logo, toda pergunta é sempre pergunta de. É no perguntar que o homem evidência a força, a condição de possibilidade de perguntar. [...] O homem pergunta para conhecer, enquanto no conhecimento, busca a verdade, o que é. (CASTRO, 1976, p.23-24).

Se, por um lado, as dúvidas do personagem estão relacionadas à existência do Diabo, conseqüentemente à conclusão do pacto; por outro lado, essas dúvidas se relacionam às grandes questões da humanidade, em razão do desenvolver da narrativa ser constituído pela problemática da passagem do homem por esta vida. A crise existencial, portanto, surge na obra através das indagações. Nessa conformidade, todo o enredo que consta na obra: a guerra jagunça, a travessia pelo sertão, o pacto, o encontro com Diadorim (quando ainda criança) e a representação deste na vida do narrador, e

ainda, o próprio espaço sertanejo (quando compreendido como mítico), entre outros elementos compostos, surgem com a função de poetizar a problemática do homem. "Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa. O senhor concedendo, eu digo: para pensar longe, sou cão mestre – o senhor solte em minha frente uma idéia ligeira, e eu rastreio essa por fundo de todos os matos, amém!" (GSV, p.13-14).

Assim como na lenda do alquimista alemão que se angustia e assina um pacto com o Diabo na tentativa de alcançar as respostas para tudo o que a ciência não fora capaz de informá-lo, Riobaldo questiona, buscando o conhecimento, e utilizando-se de um diálogo que por vira e volta retorna ao ponto de partida: a existência do Diabo e a possibilidade do pacto³⁰.

O processo educacional do herói se inicia durante os anos em que passou vivendo com seu padrinho Selorico Mendes na fazenda São Gregório. Riobaldo teve a oportunidade de estudar com o Mestre Lucas, bem como sentia prazer no exercício da aprendizagem:

Soletrei, anos e meio, meante cartilha, memória e palmatória. Tive mestre, Mestre Lucas, no Currálinho, decorei gramática, as operações, regra-de-três, até geografia e estudo pátrio. Em folhas grandes de papel, com capricho tracei bonitos mapas. (GSV, p.30).

O protagonista também se destacava intelectualmente, e os que conviviam com ele notavam a aptidão no ainda rapaz:

Ah, não é por falar: mas, desde o começo, me achavam sofismado de ladino. E que eu merecia de ir para cursar latim, em Aula Régia – que também diziam. Tempo saudoso! Inda hoje, apreço um bom livro, despaçado. (GSV, p.30).

Vai, acontece, ele me disse: – “Baldo, você carecia mesmo de estudar e tirar carta-de-doutor, porque para cuidar do trivial você jeito não tem. Você não é habilidoso.” Isso que ele me disse me impressionou, que de seguida formei em pergunta, a Mestre Lucas. Ele me olhou, um tempo – era homem de tão justa regra, e de tão visível correto parecer, que não poupava ninguém: às vezes teve dia de dar em todos os meninos com a palmatória; e mesmo assim nenhum de nós não tinha raiva dele. Assim Mestre Lucas me respondeu: – “É certo. Mas o mais certo de tudo é que um professor de mão-cheia você dava...” E, desde o começo do segundo ano, ele me determinou de ajudar no corrido da instrução, eu explicava aos meninos menores as letras e a tabuada. (GSV, p.154).

³⁰ O tema da função do diabo na linha narrativa é melhor desenvolvido no capítulo 3: AS REPRESENTAÇÕES DO DIABO NO *Grande sertão: Veredas*.

O destaque intelectual do herói era tamanho que este, por indicação de seu mestre, por um determinado período, chegou a lecionar para um dos grandes líderes políticos no romance, Zé Bebelo:

Disse ao senhor? – eu estava pensando que ia dar escola para os filhos dum fazendeiro. Engano. O comum, com Zé Bebelo, virava diferente adiante, aprazava engano. Estudante sendo ele mesmo. Me avisou. (GSV, p.176)

A busca desenfreada pelo conhecimento é a própria representação de um mundo contemporâneo "confiscado pela informação e ciência". Nesse sentido, Riobaldo (como o próprio Fausto) é o arquétipo literário da representação do homem na busca incessante de entender o mundo que o cerca.

O período inicial do desenvolvimento do herói é marcado, ainda, pela fuga deste da fazenda São Gregório, ao descobrir que "não era à toa que minhas feições copiavam retrato de Selorico Mendes. Que ele tinha sido meu pai!" (GSV, p.166). Após a fuga, ao ir ao encontro com mestre Lucas, é então que o herói tem a chance de ministrar aulas a Zé-Bebelo. O então professor acaba ficando com o grupo dos "bebelos", acompanhando o cavalgado do bando para "liquidar com os jagunços, até o último, relimpar o mundo da jagunçada braba." (GSV, p.176) No entanto, a influência de seu padrinho e das histórias que ouvira dos feitos de Joca Ramiro acabam por influenciar sua decisão de abandonar o grupo dos "bebelos", sem "vontade de chegar em nenhuma parte", é então através dessa fuga que Riobaldo tem seu encontro com o grupo que peleja por Joca Ramiro, e onde se dá o seu reencontro com Reinaldo (Diadorim) desde o episódio da travessia pelo rio São Francisco quando ainda eram crianças. Ao reconhecer o menino, Riobaldo decide que "desde que ele apareceu, moço e igual, no portal da porta, eu não podia mais, por meu próprio querer, ir-me e parar da companhia dele, por lei nenhuma" (GSV, p.190-191). Tem-se, então, o início de um novo período na vida do narrador.

2.3.2- Tatarana:

O período de maturidade do herói, sinalizado pela denominação de Tatarana, consiste na fase em que o protagonista passa a integrar o grupo liderado por Medeiro Vaz, guerreando contra o grupo dos "bebelos" em favor de Joca Ramiro. O período é

marcado pela influência dos líderes Zé Bebelo, Joca Ramiro e Medeiro Vaz no processo de formação do herói. É o estágio de iniciação ao sistema jagunço, bem como a época que antecede a postura de líder que o protagonista posteriormente irá assumir.

Zé Bebelo influencia Riobaldo politicamente: "Para Zé Bebelo, melhor minha recordação está sempre quente pronta. Amigo, foi uma das pessoas nesta vida que eu mais prezei e apreciei." (GSV, p.102). O personagem surge na obra como um propagador do progresso e tenciona os benefícios da civilização:

Sei seja de se anuir que sempre haja vergonha de jagunços, a sobre-corja? Deixa, que, daqui a uns meses, neste nosso Norte não se vai ver mais um qualquer chefe encomendar para as eleições as turmas de sacripantes, desentando da justiça, só para tudo destruírem, do civilizado e legal! (GSV, p.178).

Certamente, a personagem que mais interfere na formação de Riobaldo é Zé Bebelo – "Eu gostava dele do jeito que agora gosto de compadre meu Quelemém; gostava por entender no ar." (GSV, p.400). Mazzari observa: "Direta ou indiretamente, Riobaldo recebe de Zé Bebelo os mais variados ensinamentos, com esse mentor – 'que qualidade de cabeça de gente a natureza dá, raro de vez em quando' – aprende novas regras de conduta, orientadas sempre pela ideia de 'progresso', mas também de lições pontuais" (MAZZARI, 2010, p.82). O próprio Zé Bebelo se posiciona como mestre do herói, e afirma: "Há-te! Acabou com o Hermógenes? A bem. Tu foi o meu discípulo... Foi não foi?", "A bom, eu não te ensinei; mas bem te aprendi a saber certa a vida..." (GSV, p.872) e logo após, encaminha seu pupilo a Quelemém que posteriormente será o principal influente de Riobaldo: "Mesmo escreveu um bilhete, que eu levasse. Ao quando despedi, e ele me abraçou, senti o afeto em ser de pensar. [...] Tinha de ser Zé Bebelo, para isso. Só Zé Bebelo, mesmo, para meu destino começar de salvar." (GSV, p.873).

Um importante aspecto quanto aos ensinamentos de Zé Bebelo no que diz respeito a Riobaldo concerne ao quadro social e às mudanças que estão prestes a se operar. Apesar do romance não demonstrar com exatidão os anos em que se desenrolam os combates vividos entre os grupos. O texto nos apresenta pistas das mudanças que se desenvolvem nos anos de formação do herói, o que consequentemente irá moldar a instrução do próprio rapaz. Trata-se do progresso da modernização – industrial, civilizacional e político – que já se estabilizava nas grandes cidades e agora tentava

invadir o interior³¹. Sendo Zé Bebelo a representação dessa força progressista e principal mestre do então jagunço, Riobaldo.

Porque ele [Zé Bebelo] tinha-me estatutado os todos projetos. Como estava reunindo e pervalendo aquela gente, para sair pelo Estado acima, em comando de grande guerra. O fim de tudo, que seria: romper em peito de bando e bando, acabar com eles, liquidar com os jagunços, até o último, relimpar o mundo da jagunçada braba. – “Somente que eu tiver feito, siô Baldo, estou todo: entro direito na política!” Antes me confessou essa única sina que ambicionava, de muito coração: e era de ser deputado. (GSV, p.176).

Tem-se, de um lado, o tradicional sistema do mandonismo dos latifundiários comandando seus jagunços, representado no romance pelos mentores da formação de Riobaldo: Medeiro Vaz, Joca Ramiro, sô Candelario, entre outros. E do outro, aquele que será a mais pulsante influência do herói, Zé Bebelo, que busca acabar com o sistema jagunço vigente, diminuindo, assim, a influência do poder latifundiário regente, na tentativa de proclamar uma nova ordem política, civilizacional no sertão. “Zé-Bebelo quis ser político, mas teve e não teve sorte: raposa que demorou.” (GSV, p.16).

Riobaldo atua sob a liderança das duas perspectivas, primeiramente acompanha o bando de Zé Bebelo e logo após guerreia em favor de Joca Ramiro. O protagonista atenta as mudanças que estão a se estabelecer e cabe a ele adequar-se a tal contexto.

Riobaldo observa atentamente o meio em que se insere, e desconfia que a ordem que rege o futuro (modernismo) irá por um fim ao sistema jagunço: “Ah, tempo de jagunço tinha mesmo de acabar, cidade acaba com o sertão. Acaba?” (GSV, p.230).

Na figura de Joca Ramiro, Riobaldo aprende o senso de justiça. “Joca Ramiro era lorde, homem acreditado pelo seu valor” (GSV, p.361), com Medeiro Vaz o altruísmo:

Medeiro Vaz era duma raça de homem que o senhor mais não vê; eu ainda vi. Ele tinha conspeito tão forte, que perto dele até o doutor, o padre e o rico se compunham. Podia abençoar ou amaldiçoar, e homem mais moço, por valente que fosse, de beijar a mão dele não se vexava. (GSV, p.55).

Podemos dizer, ainda, que o próprio Hermógenes torna-se uma figura importante no processo de formação do herói nesse período, já que é através da figura do vilão que Riobaldo reflete sobre a possibilidade de se exercer o pacto e, para conseguir vencer o

³¹ O assunto será retomado e melhor desenvolvido no capítulo quatro: “O pacto nas Veredas-Mortas”

inimigo, acaba a este se igualando ao praticar o ritual de venda da alma. "o Hermógenes era pactário! Tomo que essas traves fecharam meus olhos." (GSV, p.63).

Apesar do narrador considerar uma "bobéia" o fato de o "Hermógenes ter pauta", os acontecimentos parecem tentar convencer-lhe do contrário, tendo em vista que a situação do seu bando é marcada por diversas tragédias consecutivas: a primeira tentativa de atravessar o Liso do Suçuarão falha: "[...] de lá, do estralal do sol, pudemos sair, sem maiores estragos. Isto é, uns homens mortos, e mais muitos dos cavalos. Mesmo o mais grave sido que restamos sem os burros, fugidos por infelizes, e a carga quase toda, toda, com os mantimentos, a gente perdemos." (GSV, p.68); a morte de Medeiro Vaz – “Medeiro Vaz – o rei dos gerais; como era que um daquele podia se acabar?!” (GSV, p.103); tentativas falhas de conseguir eliminar os "judas" – “Pois eles escapuliram: passaram perto, légua, quarto-delégua, com toda sua jagunçama, e não vimos, não ouvimos, não soubemos, tivemos jeito nenhum para cercar e impedir” (GSV, p.425); desânimo dos companheiros – “Assustava era o aopro dos companheiros, que não se sujeitavam mais de dormir, estavam pertencidos perturbados.” (GSV, p.502); a matança que o grupo do Hermógenes lançou sobre os cavalos do grupo: “Aí, então, se esperou. Durado de um certo tempo, descansamos os rifles, nem um tirozinho não se deu. O intervalo para deixar a eles folga de matarem em definitivo nossos pobres cavalos.” (GSV, p.484). Instaura-se assim o desânimo pelas perdas consecutivas, bem como enfermidades se espalham pelo bando: “Do perigo mesmo que estava maldito na grande doença, eles sabiam ter quanta cláusula. Sofriam a esperança de não morrer. Soubesse eu onde era que estavam gemendo os enfermos.” (GSV, p.558).

Tais acontecimentos ganham forte impacto na consciência de Riobaldo, influenciando-o a uma busca mágica para contornar a situação, isto é, através do apelo as forças ocultas em troca da capacitação guerreira. Esse acontecimento demarca mais uma fase de maturidade do personagem, vejamos a seguir.

2.3.3- Urutu-Branco:

Estágio em que Riobaldo assume a liderança do grupo jagunço após o episódio das Veredas-Mortas. É notável uma maturidade na postura do herói que durante o período em que Medeiro Vaz se encontra em estado agravado de enfermidade, já pronto a morrer, decide entregar o posto de chefe ao então Tatarana:

E Medeiro Vaz, se governando mesmo no remar a agonia, travou com esforço o ronco que puxava gosma de sua goela, e gaguejou: – “Quem vai ficar em meu lugar? Quem capitaneia?...” Com a estrampeação da chuva, os poucos ouviram. Ele só falava por pedacinhos de palavras. Mas eu vi que o olhar dele esbarrava em mim, e me escolhia. Ele avermelhava os olhos? Mas com o cirro e o vidrento. Coração me apertou estreito. [...] Eu não queria ser chefe! (GSV, p.104).

Riobaldo não aceitou liderar o grupo, em razão de que não se sentia capacitado o suficiente para fazê-lo, diante daquelas circunstâncias. É somente após o pacto que ele adquire segurança e desenvoltura para ser líder do grupo, pelo que, somente como Urutu-Branco toma o bando das mãos do então chefe Zé Bebelo:

Ali, era a hora. E eu frentemente endireitei com Zé Bebelo, com ele de barba a barba. Zé Bebelo não conhecia medo. Ao então, era um sangue ou sangues, o etcétera que fosse. Eu não aceitava muita paragem: - “Quem é que é o Chefe?” – eu quis. [...] - “A rente, Riobaldo! Tu o chefe, chefe, é: tu o Chefe fica sendo... Ao que vale!...” – ele dissezinho fortemente, mesmo mudado em festivo, gloriando um fervor. Mas eu temi que ele chorasse. Antes, em rosto de homem e de jagunço, eu nunca tinha avistado tantas tristezas. - “Sendo vós, companheiros...” – eu falei para em volta. Tantos, tantos homens, os nos rifles, e eles me aceitavam assim aprovaram. O Chefe Riobaldo. Aos gritos, todos aprovavam. (GSV, p.623-4).

O período marca, não apenas uma postura de liderança na vida do narrador, mas, sobretudo, uma mudança no caráter, que se sucede logo após o rito iniciatório do pacto. A mudança é perceptível não apenas ao próprio narrador, mas ao seu amigo mais próximo: "Diadorim vigiou aquelas diferenças: ele temeu; temeu por minha salvação, a minha perdição. Ou foi que minha Nossa Senhora da Abadia mandou que assim tivesse de ser?" (GSV, p.664).

A mudança na personalidade do pactuante soa sinistra e áspera assemelhando-se com a loucura. O protagonista cisma de ouvir um Demônio, invisível, ao seu lado, zombando: "Adforma que eu tinha de resolver. Antes ligeiro, para os meus homens não me acharem aparvo. Ou o demo. O demo? Ainda que muito eu sei. Agora esse se prespiritava por lá, sabível mas invisível; e ele estava se rindo de mim, meu próximo." (GSV, p. 679-680).

O delírio expressado pelo narrador é derivado do sentimento pós-acordo com o maligno, tal atitude nos permite associar à loucura de Adrian Leverkühn, em que, na sua última apresentação após um longo discurso aos convidados, acaba por confessar o seu

pacto e desaba em sua danação: "Ele não voltou a si, senão ressurgiu sob a forma de um ser diferente que não era mais do que apenas o invólucro esvaziado de sua personalidade e no fundo já não tinha nada que ver com aquele que se chamara Adrian Leverkühn." (MANN, 2011, p.709). Ambas as mudanças de personalidade, bem como a loucura – em demasiada proporção no texto de Thomas Mann – relacionam-se ao sentimento da dívida para com o maligno.

Riobaldo percebe a acentuada mudança de sua personalidade e só então compreende a concretização do pacto. No entanto, essa certeza é breve, bem como se sucede, a partir de então, a incapacidade de sonhar do protagonista:

Arte – o enfim que nada não tinha me acontecido, e eu queria aliviar da recordação, ligeiro, o desatino daquela noite. Assim eu estava desdormido, cisado. Aí mesmo, no momento, fui ecogitando: que a função do jagunço não tem seu que, nem p'ra que. Assaz a gente vive, assaz alguma vez raciocina. Sonhar, só, não. O demônio é o Dos-Fins, o Austero, o Severo-Mor. Aporro! Sabendo que, de lá em diante, jamais nunca eu não sonhei mais, nem pudesse; aquele jogo fácil de costume, que de primeiro antecipava meus dias e noites, perdi pago. Isso era um sinal? Porque os prazos principiavam... E, o que eu fazia, era que eu pensava sem querer, o pensar de novidades. (GSV, p.604).

Depois do pacto, o protagonista se transforma, já que o Diabo, segundo afirma João Crisóstomo em uma de suas epístolas, é a origem da glória dos que estão vigilantes. Dessa maneira, Riobaldo, que começava a ser auto-sugestionado pela soma da herança difusa, complexa, multiforme da comunhão com o Demônio, assume uma postura de autoconfiança, em razão de estar certo que o Diabo guerreira ao seu lado. A mudança do protagonista é tão astuta que leva Diadorim a mandar um recado a Otacília, noiva de Riobaldo (mesmo que Diadorim e Otacília não se entendessem), pedindo orações em favor do líder: "O amor dele por mim era de todo quilate: ele não tartameava mais de ciúme nem de medo. Disse assim: – 'Pedi a ela que rezasse por você, Riobaldo... Assim pela esperança de saudade que ela tivesse, que não esbarrasse de rezar, o todo tempo, por costume antigo...' (GSV. p.689-690).

Apesar da transposição dos limites se sucederem através da admiração do jagunço por tudo que o cerca, bem como na esperança da realização daquilo que ainda não é, o grande marco que sombreia a narrativa do herói e o torna ainda mais próximo a outras figuras fáusticas consiste no apelo do pacto para alcançar o *ainda não*, isto é, no caso do líder jagunço, a derrota do grupo do Judas, liderado por Hermógenes. O contrato satânico é o passo decisivo para tornar Riobaldo o líder jagunço. Após o acordo

demoníaco, o herói assume uma postura que rompe com suas personificações anteriores, demonstrando que finalmente tornara-se apto a assumir o comando do bando. "E era o que Diadorim agora desfazia em mim, no amargoso. – 'Repuno: que você está diferente de toda pessoa, Riobaldo... Você quer danação e desordem...' (GSV, p.668).

O contrato diabólico proporciona tanto a Hermógenes, como a Riobaldo uma ascensão política. Ao assinar o pacto com o Diabo, Riobaldo se iguala ao seu inimigo. Segundo comentamos, o herói tem uma infância humilde, e apesar de ter vivido em um ambiente marcado pelo conforto durante o período em que viveu na fazenda de seu padrinho, ele opta por abdicar e viver como jagunço, quando se estabelece como um simples soldado que seguia as ordens das lideranças, líderes que obtinham influência política.

O narrador comenta sobre Hermógenes: "O Hermógenes? Certo, um bom jagunço, cabo-de-turma; mas desmerecido de situação política, sem tino nem prosápia." (GSV, p.246). No entanto, "o Hermógenes era positivo pactário. Desde todo o tempo, se tinha sabido daquilo." (GSV, p.580) e ao assinar este contrato, o inimigo de Riobaldo se estabelece como líder, ganhando certa importância política. Assim também ocorre ao protagonista, que só se torna maduro o suficiente para comandar o bando e se estabelecer como líder após o episódio das Veredas-Mortas.

Devido à maturidade na postura do até então soldado jagunço (após o acordo demoníaco), tornando-lhe um ser totalmente oposto à sua personificação anterior, porquanto agora se tornara: arrogante, frio, calculista, ou seja, apto para guerrear; leva Antonio Candido a entender o episódio como o símbolo ou ritual do amadurecimento pessoal do protagonista para assumir a liderança do grupo.

O modo pelo qual adquire, todavia, certeza da própria capacidade, vem simbolizado no pacto com o Diabo. [...] Este ato [...] parece corresponder a um rito iniciatório equivalente ao de certos romances de Cavalaria. [...] o pacto significa, neste livro, caminho para adquirir poderes interiores necessários à realização da tarefa. (CANDIDO, 1967, p.131).

2.3.4- Riobaldo:

Fechando o ciclo das personificações do protagonista, temos a fase "Riobaldo". Iniciada após o fim da guerra jagunça, é marcada pela perda de Diadorim, passando pelo estágio em que o herói se estabelece como latifundiário (larga a vida de jagunço) e

constrói uma família com Otacília. O período se prolonga até o momento em que Riobaldo narra.

A etapa pode ser considerada como a maturidade do narrador. No entanto, uma figura importante surge nessa época como principal influência na formação do narrador. Trata-se de Quelemém de Góis, personagem kardecista que conforta Riobaldo – “Compadre meu Quelemém é quem muito me consola” (GSV, p.6) – e o ajuda, como uma espécie de terapeuta, a libertar-se da culpa do pacto e da dor da perda de Diadorim: “Compadre meu Quelemém sempre diz que eu posso aquietar meu temor de consciência, que sendo bem-assistido, terríveis bons-espíritos me protegem.” (GSV, p.13).

O monólogo nos demonstra (tendo em vista que esse período é o presente da narração) uma fase marcada pela dor da perda de Diadorim, sua "neblina", e a angústia do fantasma do pacto. São esses dois pontos que norteiam o início da narrativa e fazem com que o então fazendeiro busque, através do seu interlocutor, respostas que o conforte, assim como encontra através de seu compadre Quelemém.

2.4 - Riobaldo e o individualismo fáustico

Riobaldo se forma em um ambiente marcado pelo contraste social, em que, de um lado se estabelece a miséria e, do outro, a fortuna dos ricos donos de fazenda e líderes políticos. Apesar de desenvolver seu intelecto no meio da jagunçada, o herói se diferencia das pessoas de seu convívio: “eu toda a minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo. Diverjo de todo o mundo...” (GSV, p.13).

O individualismo fáustico de Riobaldo consiste em sua observação de todo o espaço que o cerca. Ele observa, admira-se e aliena-se intelectualmente de seus companheiros jagunços: “Então, eu era diferente de todos ali? Era. Por meu bom.” (GSV, p.237). Ele se fascina com os mistérios da existência, assim, suas dúvidas são de caráter humano, portanto de natureza universal, mas também fáustica:

Ele [Riobaldo] deseja saber qual é o modo das coisas serem, pois ao longo de sua trajetória elas se embaralham de tal modo que ele não consegue mais discernir o fim do começo, o bom do ruim, o amor da perversão. Ele deu-se conta de que talvez fosse incapaz de distinguir essas categorias na vida desde sempre. As coisas são, e são misturadas, os homens são felizes e infelizes, iluminados e obscuros

ao mesmo tempo. Como, portanto, podem elas ser, se são sempre pelo menos duplas em significação? (AGUIAR, 1992, p.89).

No mito de Fausto encontramos a representação do individualismo da sociedade moderna, visto que o pactuante histórico é compreendido como a representação do homem que quer trilhar o seu próprio caminho. Esse traço ganha forma nas representações literárias do mito e surge, também, no herói do *Grande Sertão*, uma vez que o protagonista apresenta um comportamento que diverge dos seus companheiros e o torna único. É nisso que consiste a voz de Riobaldo ao expressar seu individualismo.

O personagem histórico é individualista por trilhar seus próprios caminhos, ou, como se diz popularmente, "nadar contra a maré" (como observamos no capítulo anterior). O protagonista do *Grande Sertão* está inserido em um determinado grupo social de guerreiros, denominados jagunços. No entanto, o herói, diferentemente de todo o resto do bando, carrega uma dualidade que o torna único. Ele é guerreiro, mas também é letrado. Assim como o alquimista da lenda alemã, segue seu próprio caminho intelectual distante das universidades que produziam o conhecimento da época; Riobaldo, em seu mundo, não segue a massa. Em contraposição aos demais jagunços, o protagonista pensa por si só, analisa o que está a sua volta, e busca compreender o mundo que o cerca e "decifrar as coisas que são importantes" (GSV, p.134). É através dessa particularidade que o herói ascende, superando os limites que lhe estão impostos.

A ambiguidade da condição jagunça, por ele percebida, vem sobrepor-se a ambiguidade de sua própria formação. Daí advêm as razões do sentir-se diferente e advêm igualmente as razões do sentir-se igual. "Então, eu era diferente de todos ali?" (GSV, 164), interroga-se ele; e responde: "Era". (GSV, 164) No parágrafo seguinte, interroga-se novamente: "E eu era igual àqueles homens? Era." (GSV, 164); pois não deixou levar para ser jagunço e vai continuar a sê-lo? (GALVÃO, 1972, p.107)

No episódio do julgamento de Zé Bebelo, no qual, os líderes "Joca Ramiro, sô Candelário, o Hermógenes, o Ricardão, Titão Passos, João Goanhá" (GSV, p.360) iriam dar início aos seus pronunciamentos quanto ao que se sucederia ao preso de guerra: Zé Bebelo. O narrador afirma sobre o bando: "Estavam escutando sem entender, estavam ouvindo missa. Um, por si, de nada não sabia; mas a montoeira deles, exata, soubesse tudo" (GSV, p.365). No entanto, Riobaldo exclama: "Estudei foi os chefes" (GSV, p.365). O trecho exemplifica a astucidade do protagonista em suas observações de tudo

que o cerca, de forma que, fatos como esse vão moldando a sua personalidade e acrescentando recursos didáticos ao seu processo de formação intelectual.

O período de aprendizado do personagem em formação se dá sob o viés da convivência jagunça – a mercê da violência e simplicidade – é marcado por um processo de árdua divisão interna. Tem-se o homem letrado, instruído e o homem de guerra. Ele não quer ser um assassino ou estuprador (atrocidades que se inserem ao ofício jagunço). No entanto, acaba se envolvendo com tal sistema, pois "ser ruim, sempre, às vezes é custoso, carece de perversos exercícios, de experiência." (GSV, p.234). Porém, o que mais prende Riobaldo ao sistema jagunço é seu amor devoto a Diadorim. Por vezes o herói pensou em escapar e deixar tudo aquilo para trás, porém não é capaz de fazê-lo devido o seu sentimento por seu amigo:

“Vamos embora daqui, juntos, Diadorim? Vamos para longe, para o porto do de-Janeiro, para o sertão do baixio, para o Curralim, São-Gregório, ou para aquele lugar nos gerais, chamado Os-Porcos, onde seu tio morava...” De arrancar, de meu falar, de uma sede. Aos tantos, fui abaixando os olhos – constando que Diadorim me agarrava com o olhar, corre que um silêncio de ferro. Assombrei de mim, de desprezo, desdenhado, de duvidar da minha razão. O que eu tinha falado era umas doideiras. Diadorim esperou. Ele era irrevogável. Então, eu saí dali, querendo esquecer ligeiro o atual. Minha cara estava pegando fogo. (GSV, p.251-252).

Mesmo tendo decidido seguir a carreira jagunça em favor de Diadorim, Riobaldo se divide internamente quanto ao seu posicionamento diante do sistema jagunço. Em alguns momentos o herói irá se posicionar a favor da visão política tradicional de Joca Ramiro: "Vontade minha foi declarar: – Redigo, Diadorim: estou com você, assente, em todo sistema, e com a memória de seu pai!" (GSV, p.47). No entanto, por vezes, persevera a influência da visão da politicagem defendida por Zé Bebelo: "De repente, eu via que estava desejando que Zé Bebelo vencesse, porque era ele quem estava com a razão. Zé Bebelo devia de vir, forte viesse: liquidar mesmo, a rãs, com o inferno da jagunçada!" (GSV, p.236). Essa dualidade que divide o personagem se manifesta graças ao seu lado letrado, isto é, crítico e individualista, que o fará se pronunciar da seguinte maneira: "Eu, quem é que eu era? De que lado eu era? Zé Bebelo ou Joca Ramiro? Titão Passos... o Reinaldo... De ninguém eu era. Eu era de mim. Eu, Riobaldo." (GSV, p.207).

A relação de forças opostas que se desenvolve dentro do jagunço é próprio do ser problemático e contraditório representado no romance moderno, cabe-nos, nessa

perspectiva citar uma colocação de Rosenfeld sobre o personagem no romance moderno: "O indivíduo, a pessoa, o herói, são revelados como ilusão ou convenção. Em seu lugar encontramos a convenção microscópica e por isso não-perspectívica de mecanismos psíquicos fundamentais ou de situações humanas arquetípicas." (ROSENFELD, 1996, p.86). A fala em questão engloba, de uma forma geral, a personagem romanesca do século XX, por isso muito bem se adequa quando a empregamos ao texto em estudo. Riobaldo (em suas contradições, angústias e dúvidas) é o perfeito exemplo do herói romanesco moderno, e diante da sua travessia/narrativa o compreendemos como um retrato além do aspecto sertanejo, mas sim um verdadeiro arquétipo humano.

Concluimos que na personalidade de Riobaldo pulsa a perspectiva individualista que professa o homem fáustico, uma vez que se associam ao processo de formação desse herói o individualismo e a ininterrupta busca de experiência. Tal colocação se manifesta concordando com a já citada formulação de Ian Watt sobre o mito do pactuante: "o individualismo de Fausto é tão-somente uma ativa e ininterrupta busca da experiência em si." (WATT, 1997, p.209). De acordo com nossas observações, o desenvolvimento da formação do herói sertanejo se configura entre a dualidade do ser crítico/instruído e guerreiro/rude, o qual observa seu espaço e busca entendê-lo, para, por fim, modificá-lo. Para isso, a personagem observa atentamente as figuras que lideram o sistema em vigência e, como Fausto, busca através do pacto a capacitação para transpor seus limites, no caso de Tatarana consiste em igualar-se ao seu inimigo e vencê-lo. Vejamos um trecho retirado do romance para exemplificar a postura do herói quando está finalmente apto a liderar o grupo:

Me olharam. Saber, não soubessem, não podiam como responder: porque nenhum deles não era. Zé Bebelo ainda fosse? Esse pardejou. E, o João Goanhá, eu vi aquele mestre quieto se mexer, em quente e frio, diante das minhas vistas-nem não tinha ossos: tudo nele foi encurtando medidagesto, fala, olhar e estar. Nenhum deles. E eu – ah – eu era quem menos sabia – porque o Chefe já era eu. O Chefe era eu mesmo! Olharam para mim. (GSV, p.622).

Ao observar a postura do herói no trecho acima, compreendemos que no ato do acordo diabólico consiste a capacitação definitiva para que Riobaldo se iguale aos personagens que anteriormente influenciaram sua formação. Só após a noite nas

Veredas-Mortas, ele toma o poder de liderança das mãos de Zé Bebelo e assume o comando que outrora fora o posto de Joca Ramiro e Medeiro Vaz.

2.5 - Riobaldo e o desejo fáustico da busca pelo infinito

Segundo vimos, os diversos períodos da vida de Riobaldo, sinalizados através de seus diferentes nomes, representam as distintas composições de seu amadurecimento. Por consequência, a cada período, observa-se um contínuo sentimento de *ir além*, isto é, a própria trajetória do herói demonstra o vencer limites.

Assim como o Fausto de Goethe utiliza-se do pacto para alcançar o conhecimento que ciência alguma fora capaz de lhe conceder e voltar a juventude perdida; ou, mesmo como Adrian Leverkühn³² evoca as forças ocultas para que possa compor sua grande obra musical; assim também, o jagunço opta pelo trato maldito, em favor da capacitação guerreira, para que assim possa liderar com êxito o seu bando e vencer os "judas".

O que temos nas citadas obras, cada qual ao seu modo, é a evocação das forças ocultas na tentativa de cumprir uma tarefa a qual está além da capacidade de cada personagem. Configura-se, assim, nestes, a necessidade do *ir-além*, do transpor limites (ainda que isso exija a perda da alma em favor do inalcançável), simbolizando, assim, a eterna busca do homem pelo infinito, ou seja, por tudo aquilo que não está ao seu alcance, fazendo com que ele insista em transpor os limites que lhe são impostos, ainda que isso custe algo tão precioso, simbolizado no mito pela alma.

O desejo pelo infinito é o que acaba por tornar-se a grande danação de Fausto. No *Grande Sertão*, tem-se uma narrativa marcada por questionamentos existenciais: “Muita gente não me aprova, acham que lei de Deus é privilégios, invariável. E eu! Bofe! Detesto! O que sou?” (GSV, p. 16), “[...] mesmo no Céu, fim de fim, como é que a alma vence se esquecer de tantos sofrimentos e maldades, no recebido e no dado?” (GSV, p. 22), “o senhor acredita, acha fio de verdade nessa parlanda, de com o demônio se poder tratar pacto?” (GSV, p.27), indagações essas marcadas pela angústia e a sede sem fim de encontrar respostas que provavelmente não serão respondidas, devido aos limites do conhecimento humano.

³² Herói e personagem fáustico no romance *Fausto* de Thomas Mann.

Assim é com o herói sertanejo. Após o último período do romance de Rosa, o leitor depara-se com o símbolo do infinito, dando a entender que a narrativa jamais encontra seu fim. Consequentemente, a voz entoada na obra é infinda, assim como sem fim será a angústia do narrador, que, como Fausto de Marlowe³³, cai na eterna danação. Riobaldo carrega o eterno fardo da culpa pelo contrato de venda da sua alma. O ato traz consequências irreparáveis como, por exemplo, a morte de Diadorim. De acordo com o que vimos, um dos motivos pelo qual Riobaldo concretiza o pacto é para igualar-se e vingar-se de Hermógenes. O extermínio do vilão só parece tornar-se possível após o pacto, afinal, o herói só assume a supremacia do bando após o episódio. No entanto, o fim de Hermógenes significa a execução de Diadorim como bem observa Walnice Galvão: "se não tivesse permanecido leal a Joca Ramiro e jurado vingá-lo em voto de fidelidade exigido por Diadorim, não teria mantido o propósito de exterminar o Hermógenes." (GALVÃO, 1972, p.100). Consequentemente, não haveria o pacto que o capacita a isso, e muito menos a perda de Diadorim. Ao começar a narrar sobre Reinaldo, o protagonista expressa seu sentimento de culpa: "Sei que tenho culpas em aberto. Mas quando foi que minha culpa começou?" (GSV, p.191).

Apesar de vencidos determinados obstáculos, surgem novas insatisfações: Riobaldo nunca estará plenamente satisfeito, sempre lhe faltará algo, e esse vazio se manifesta no discurso do herói que tenta encontrar consolo através da religião: "Reza é que sara da loucura. No geral. Isso é que é a salvação-da-alma... Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas." (GSV, p.15); na voz de "compadre meu Quelemém", que é "quem muito me consola" (GSV, p.6); e, finalmente, também tenta encontrar alívio através do conhecimento científico que surge na figura do visitante, por vezes, nomeado pelo título de "Dr.": "Se vê que o senhor sabe muito, em idéia firme, além de ter carta de doutor. Lhe agradeço, por tanto. Sua companhia me dá altos prazeres." (GSV, p.28), o que nos deixa a entender que se trata de um homem culto, detentor de conhecimento científico e acadêmico.

O infinito, expresso através do símbolo do número oito, deitado, que surge ao fim da narrativa, sugere que não há um fim para o drama. O que Riobaldo conta "não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente" (GSV, p.134). Trata-se dos conflitos concernentes ao indivíduo global, e ao homem fáustico, na busca de

³³ Comparamos o caso de Riobaldo com o trágico fim da narrativa de Marlowe, tendo em vista que a versão goethiana, por exemplo, apresenta um fim redentor para o herói, pois os seres angelicais na atmosfera superior levam a alma imortal de Fausto: "Quem aspirar, lutando ao alvo / À redenção traremos".

vencer determinadas barreiras, as quais ao serem superadas, sobrepõem-se outras, uma vez que o ser humano é incapaz de alcançar o absoluto que tanto almeja devido as suas limitações. Logo, este acaba por ser um trajeto infindo, o qual a humanidade estará sempre exposta e condenada como o Fausto do mito ou como o personagem rosiano consumido por questionamentos que sempre dividirão seu espírito.

Todo esse desejo desenfreado pelo conhecimento, e insaciável necessidade de se sobrepor as dificuldades, parece dialogar com o mito judaico-cristão que descreve o processo de queda do homem, contido no livro de *Gêneses* 3:1-24, em que, Adão e Eva optam por comer do fruto da ciência e rompem o acordo divino, em favor de saírem de seu estado de inocência ou ignorância e se assemelhem em sabedoria ao seu criador (no sentido de discernimento). A tradição fáustica parece repetir tal processo, como consta no texto de Durães:

Fausto será o Adão saído da inocência - que é irresponsabilidade e cegueira - do quietismo edênico para a consciência e ação que transformam em ser ético e - naquela nossa tradição judaico-cristã - também em ser moral, que reconhece que está nu e se envergonha (BARRETO, 1984, p.199 apud DURÃES, 1999, p.112).

Semelhante a Adão e Eva, que decidem provar do fruto da ciência do bem e do mal, ouvindo o "tentador" (corporificado em serpente), o alquimista também dá ouvidos a Mefistófeles, em favor de alcançar a sabedoria que ciência alguma esteve apta a lhe oferecer. É nesse sentido que Mefistófeles irá dirigir as seguintes palavras, na versão de Goethe: "cinzenta, caro amigo, é toda a teoria e verdejante e dourada é a árvore da vida!".

O processo iniciado no Éden e retomado no mito de Fausto encontra sua relevância e permanência no trajeto do jagunço sertanejo. Notemos que os dois elementos centrais do mito hebreu e germânico são repetidos na narrativa rosiana, a saber: o anseio pelo conhecimento e o ceder à tentação de satã em troca dos desejos pessoais. Assim sendo, o Diabo desempenha um papel de fundamental importância para o romance de Rosa. Trataremos dessa circunstância no capítulo que se segue.

3- AS REPRESENTAÇÕES DO DIABO NO *Grande Sertão: Veredas*

Este capítulo tenciona estudar o modo operante do Diabo através da narrativa do *Grande Sertão: Veredas*, uma vez que, apesar do “maligno” não surgir na obra como um ser físico, ele persistirá durante todo o texto em diferentes modos operantes. Compreendemos, e demonstraremos a seguir, que assim como Mefistófeles é um personagem de fundamental importância para o mitologismo fáustico, semelhantemente a figura de Satanás também se estabelecerá como elemento fundamental para o desenvolvimento da narrativa do ex-jagunço, Riobaldo. Numeramos a permanência do “maligno” em quatro diferentes modos³⁴: 1- No subtítulo/leitmotiv: “*O diabo na rua, no meio do redemunho...*”; 2- Como ser possessor (a exemplo do que consta no episódio de abertura da narrativa com o bezerro que nasce com cara de cão); 3- Através dos questionamentos do narrador; 4- Como signo da maldade que vige dentro do homem; 5- Através dos contos narrados por Riobaldo (relação entre o bem e o mal); 6- Através dos personagens Diadorim e Hermógenes.

3.1- O Diabo como fio narrativo:

Podemos entender o narrador do *Grande Sertão: Veredas* como uma figuração do homem problemático, nessa conformidade a questão se esboça através da relação do herói com o espaço no qual ele se insere: o sertão. O território, assim, não está limitado apenas ao plano regional – “O sertão é do tamanho do mundo.” (GSV, p.96). Porém, trata-se de um conceito mítico para a representação da própria vida. A travessia de Riobaldo pelo sertão mineiro pode ser compreendida como a representação da passagem do homem por esta existência (a problemática e os questionamentos enfrentados pelo herói repercutem diretamente ao homem universal e sua realidade), segundo pondera o narrador: “Viver – não é? – é muito perigoso. Porque ainda não se sabe. Porque aprender-a-viver é que é o viver, mesmo. O sertão me produz, depois me engoliu, depois me cuspiu do quente da boca... O senhor crê minha narração?” (GSV, p.840).

Como o próprio título aponta, a temática do sertão surge como plano central para que o autor possa desenvolver uma narrativa que se apodera de todo um espaço

³⁴ Os pontos estão percorridos no estudo apresentado neste capítulo, porém sem seguir a sequência numerada.

específico, mesclando elementos eruditos e populares. Rosa consegue elevar a problemática enfrentada pelo homem sertanejo ao patamar das grandes preocupações existências do ser ocidental moderno. Essa primazia ganha êxito através dos questionamentos que vão nortear toda obra. Seja através dos recorrentes questionamentos de Riobaldo, ou da fala de outros jagunços ou, ainda, dos contos que se espalham pela obra. O que nos interessa atentar nesse processo é a figuração, não apenas do espaço regional, mas também do Diabo como mediador da angústia que aflige a alma do locutor, considerando que a narrativa surge motivada, também, pelo sentimento de culpa do possível pacto, no qual, o narrador busca auxílio e respostas na voz do seu interlocutor: "o senhor acredita, acha fio de verdade nessa parlanda, de com o demônio se poder tratar pacto?" (GSV, p.27).

A problemática, envolvendo o maligno, não se limita apenas ao ato de se tratar um contrato com este, mas implica os atos que antecedem esse episódio, bem como o que se sucede. Antonio de Castro observa: "Embora analise os numerosos fatos anteriores e posteriores a esse ato [pacto], dele não acha uma prova palpável. Por isso surge a dúvida. E esta concretiza-se em diferentes e contínuas perguntas" (CASTRO, 1976, p.13-14). Assim, a problemática/narrativa de Riobaldo é desenvolvida por temáticas que concernem à natureza do próprio indivíduo, a saber: amor, ódio, coragem, medo e esperança, entre outras. No entanto, tais pontos se entrelaçam com a questão existencial do Diabo, uma vez que o pacto se torna o grande marco na vida do herói. Esse episódio norteia tudo o que antecede e procede o ato, como resultado, o narrador recorre incessantemente a questionar o seu interlocutor sobre a existência do Demo.

E me inventei neste gosto, de especular idéia. O diabo existe e não existe? Dou o dito. Abrenúncio. Essas melancolias. (GSV, p.6-7)

[...] é que não tem diabo nenhum. Nenhum! – é o que digo. O senhor aprova? Me declare tudo, franco – é alta mercê que me faz: e pedir posso, encarecido. Este caso – por estúrdio que me vejam – é de minha certa importância. Tomara não fosse... Mas, não diga que o senhor, assisado e instruído, que acredita na pessoa dele?! Não? Lhe agradeço! Sua alta opinião compõe minha valia. Já sabia, esperava por ela-já o campo! (GSV, p.7).

Olhe: o que devia de haver, era de se reunirem-se os sábios, políticos, constituições gradas, fecharem o definitivo a noção – proclamar por uma vez, artes assembléias, que não tem diabo nenhum, não existe,

não pode. Valor de lei! Só assim, davam tranqüilidade boa à gente. (GSV, p.14)

Pois, não existe! E, se não existe, como é que se pode se contratar pacto com ele? (GSV, p.48).

A presença do "tinhoso" surge ainda no subtítulo da obra: "*O diabo na rua, no meio do redemunho...*" e transpassa por toda a narrativa. Já o contrato com o "pai da mentira" se torna uma espécie de divisor de águas, no qual, para o narrador, torna-se impossível fugir da sombra de tal fio narrativo: "Agora, bem: não queria tocar nisso mais – de o Tinhoso; chega. Mas tem um porém: pergunto: o senhor acredita, acha fio de verdade nessa parlanda, de com o demônio se poder tratar pacto?" (GSV, p.28). Assim, podemos inferir que o Diabo surge como o *leitmotiv* no *Grande sertão*.

O subtítulo, portanto, se torna uma espécie de bordão na obra, com várias ocorrências. Ao atentar a esse prelúdio, o leitor já é alertado quanto à presença do "maligno" no texto que está por vir, antes mesmo de adentrar no romance propriamente dito. Portanto, devido à marcante presença e importância da figura do Diabo para a narrativa, este acaba se estabelecendo como um segundo protagonista para a obra.

A figura do "príncipe das trevas" irá ressurgir em toda a esfera do romance, seja através dos questionamentos de Riobaldo, seja pelo eixo da crença popular de um "povo prascóvio", através de pequenos contos, ou quase no fim da narrativa com o pacto (onde o Diabo não se figura). O fato é que Satã está presente em todo o discurso do narrador, de modo que, assim como observa Leonardo Arroyo (1984), o eufemismo empregado sobre a figura do Demo segue atravessando quase todo o alfabeto. Desse modo, Guimarães Rosa representa (como talvez em nenhum outro romance na história) uma "denominação admiravelmente, psicologicamente adequada dentro daquele pormenor supersticioso, ou seja, a de nomes de rebuço." (ARROYO, 1984, p.235). Assim, demonstra-se a riqueza popular atribuída ao vocábulo demonologista. Observemos a divisão realizada por Arroyo (1984, p.235):

A - Anhangão, Aquele, Arrenegado, Austero, Azarape.

B - Barzabu, Beuzebu, Bode-Preto.

C - Canho, Cão, Cão-Extremo, Cão-miúdo, Cão-Tinhoso, Capeta, Capiroto, Caracães, Careca, Carmulhão, Carocho, Carujo, Coisa-Má, Coisa-Ruim, Coxo, Crespo e Cujo.

D - Dado, Danador, Das-Trevas, Dê, Debo, Demo, Demonião, Demônio, Diá, Diabo, Diabinho, Diacho, Dianho, Dião, Diogo, Dioguim, Dos-Fins, Drão, Duba-Dubá.

E - Ele.
 F - Figura.
 G - Galhardo, Grão-Tinhoso.
 H - Homem, Hermógenes.
 I - Indivíduo.
 L - Lúcifer.
 M - Mafarro, Mal-Encarado, Maligno, Manfarro, Morcegão.
 N - Não-Sei-Que-Diga.
 O - O, Oculto, O-Muito-Sério, O-Que-Não-Existe, O-Que-Não-Ri, O-Que-Nunca-Fala, O-Que-Nunca-Se-Ri, Outro.
 P - Pai-do-Mal, Pai-da-Mentira, Pé-de-Pato, Pé-Preto.
 Q - Que-Diga, Que-Não-Há, Quem-Não-Existe.
 R - Rapaz, Romãozinho, Roncôlho.
 S - Satanão, Sem-Gracejo, Sem-Olho, Sempre-Sério, Satanás, Sôuto-Eu, Severo-Mor, Sujo.
 T - Tal, Temba, Tendeiro, Tentador, Tibes, Tinhoso, Tisnado, Tralha, Tranjão, Tristoho, Tunes.
 X - Xu.

Ao adentrar no texto propriamente dito, o leitor se depara com o sinistro episódio do bezerro que nasceu com “máscara de cachorro”, “arrebitando beijos [...] rindo feito pessoa” com “cara de gente, cara de cão”, o qual o “povo práscovio” determinou “era o Demo” (GSV, p.3). Esse episódio antecede a narrativa principal do texto: a saga jagunça. O leitor/interlocutor depara-se, logo em seguida, com uma série de considerações relacionadas ao sertão (em seu sentido real e mítico) “o senhor tolere, isto é o sertão” (GSV, p.3) e ao Diabo/pacto: “Do Demo? não glosa. Senhor pergunte aos moradores. Em falso receio, desfalcam no nome dele [...]” (GSV, p.4). Essa antecipação surge como uma espécie de introdução do que mais tarde será desmiuçado. No entanto, demonstra um desequilíbrio pré-maturo do que deveria surgir em outro momento mais propício da narrativa: “Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas” (GSV, p.22). Essa antecipação reflete a inquietação fáustica do narrador. O sentimento de angústia, culpa e medo de se ter realmente realizado o pacto geram o impulso da ansiedade que obriga o narrador a ditar prematuramente o que tanto lhe aflige, revelando antecipadamente o real sentido de seu discurso.

Característica semelhante se esboça no *Fausto* de Thomas Mann. No entanto, a aflição surge na alma do amigo do pactuário Adrian Leverkühn, Serenus Zeitblom, que teme pela alma de seu grande amigo e em sua angústia gera a antecipação do tema diabólico:

Mal e mal eu acabava de pôr a pena em movimento, quando lhe escapava uma palavra que logo causou no meu íntimo um quê de embaraço. Refiro-me à palavra "genial", ao tratar do gênio musical de meu finado amigo. Ora, o termo "gênio", por excepcional que seja, tem certamente som e caráter nobres, harmoniosos, humanamente sadios, e pessoas como eu, posto que privadas do direito de participarem com seu próprio ser de tão sublimes regiões e jamais agraciadas através de *divinis influxibus* exalto, não deveriam ter motivo plausível para aborrecer essa palavra e bem poderiam falar ou tratar dela com alegre devoção e reverente confiança. Assim parece. E todavia não se pode negar e nunca se negou que o elemento demoníaco, irracional, ocupa uma parcela inquietante dessa esfera luminosa, que entre ela e o reino dos Inferos há uma ligação a despertar um leve horror e que, precisamente por isso, os epítetos positivos com os quais tentei qualificá-la, tais como "nobre", "humanamente sadio" e "harmonioso", não querem adaptar-se inteiramente a ela, mesmo que — defino essa diferença com uma espécie de decisão dolorosa — mesmo que se trate de uma genialidade pura, autêntica, dada ou talvez infligida por Deus, e não de uma congênere adquirida, ruínosa, da consumpção pecaminosa, doentia de dons naturais, do cumprimento de um atroz contrato de compra e venda... (MANN, 2011, p.10-11).

Zeitblum reconhece sua gafe e exaltação, ao inferir o tema diabólico ainda nas primeiras páginas da biografia sobre seu amigo:

Neste ponto interrompo-me com a humilhante sensação de ter cometido um erro artístico e de não haver logrado refrear-me. Dificilmente o próprio Adrian teria admitido a aparição prematura de um tema desse gênero, digamos, numa das suas sinfonias; quando muito, tê-lo-ia feito anunciar-se de longe, de um modo delicadamente oculto, apenas perceptível. (MANN, 2011, p.11).

O episódio do bezerro surge como a primeira apresentação alegórica do "pai do mal" dentro da narrativa, neste caso, um exemplar característico da fauna do sertão, mas, com “cara de cão”. A representação do "anjo perverso" em forma de animal também se transcreve no *Fausto* de Goethe, no qual a primeira aparição de Mefistófeles a Fausto é em forma de um cão negro:

FAUSTO
Vês o cão negro a errar pelo restolho da seara?
[...]
observa-o bem! tens o bruto em que conta?
[...]
vês como em largas espirais nos roda
E nos galopa perto e mais perto ainda à vista?
E, Caso não me iluda, brilha-
Lhe um borbulhão de fogo sobre a trilha.

[...]
Cismo que risca, de mansinho, laços
De mágica ao redor dos nossos passos.
(GOETHE, 2004, p.121, 123).

Outra figuração do diabólico através da presença de um cão surge no *Fausto* de Thomas Mann. Nesse episódio, o cão que atende pelo nome de Kaschpel late violentamente e só encontra alento após Leverkühn calmamente chamá-lo de Suso (referência ao místico medieval Heinrich Suso). O cão se pacifica ao ponto de permitir a aproximação do músico que acaricia o crânio do animal³⁵. O episódio descrito na narrativa de Mann, bem como o de Guimarães Rosa, remete à aparição de Mefistófeles no *Fausto* de Goethe.

[...] Suas saudações foram abafadas pelos latidos do cão acorrentado, que, de tanta fúria, pisava em suas tigelas e quase tirava do seu lugar o canil coberto de palha. [...] "Quieto, Kaschperl! Quieto!" O cachorro continuou raivando, até que Adrian, após observar algum tempo a cena sorrindo, dele se aproximasse. [...] — Suso, Suso! — disse-lhe [Adrian Leverkühn], sem levantar a voz, em cujo tom se mesclavam exortação e surpresa. E imaginem: sob a mera influência dos sons sussurrados de modo tranquilizador, o bicho acalmava-se quase sem transição e admitia que o conjurador estendesse a mão e lhe acariciasse suavemente o crânio salpicado de cicatrizes de antigos entreveros. (MANN, 2011, p.359-360).

Em nota, a tradutora do *Fausto*, Jenny Klabin Segall (2004), faz o seguinte comentário referente ao verso 1.147: "Em relatos sobre aparições do diabo e de demônios, o 'cão negro' é mencionado com frequência como a forma assumida pelo mal³⁶." Como a narrativa de Guimarães Rosa tende a mesclar elementos eruditos e populares, esse trecho não é uma exceção, pois relaciona o *Fausto* de Goethe ao elemento popular sertanejo, isto é, o autor utiliza-se da figura do bezerro – caprino comum ao território popular sertanejo – e emprega-lhe a face de cão como a representação da tradição diabólica da manifestação.

Teologicamente, o trecho de abertura da narrativa de Guimarães Rosa pode remeter ao episódio bíblico narrado em *Marcos* 5:1-20, quando Jesus expulsa um grupo de "espíritos imundos", que se manifestavam em um homem que "vivía nos sepulcros, e

³⁵ MISKOLCI, Richard. A filosofia da história no Doutor Fausto. **Tempo soc.**, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 191-208, Outubro. 1998. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010320701998000200011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 07 de Julho 2017.

³⁶ Trecho retirado da nota de rodapé em: GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto: Uma tragédia*, tradução de Jenny Klabin Segall, São Paulo: Ed.34, 2004, p.121-123.

ninguém conseguia prendê-lo, nem mesmo as correntes". Ao expulsar os espíritos que se auto-proclamavam como "Legião, porque somos muitos", estes "saíram e entraram nos porcos. A manada de cerca de dois mil porcos atirou-se precipício abaixo, em direção ao mar, e nele se afogou." Assim, a relação da manifestação do "tinioso" corporificado no bezerro abrindo a narrativa de Riobaldo tende a retomar a tradição do diabólico sob uma perspectiva que confunde o popular e o erudito.

Poderíamos ainda relacionar o popular e o erudito na expressão "*O Diabo na rua, no meio do redemoinho...*". Sabe-se que, popularmente, no espaço sertanejo do Brasil, os antigos costumavam fabular que dentro dos pequenos redemoinhos que, por vezes, atravessavam a região, morava um Diabo. "Mas o Caçanje não entendia que fosse: *redemunho* era d'Ele – do diabo. O demônio se vertia ali, dentro viajava. Estive dando risada. O demo! Digo ao senhor. Na hora, não ri? Pensei. pensei: o *diabo, na rua, rio meio do redemunho...*" (GSV, p.342). Guimarães Rosa, assim, se apropria do mito popular para pré-anunciar o que viria a ser a grande sina na vida de Riobaldo. O real sentido da expressão só entendido pelo leitor no fim do romance na sangrenta luta entre Diadorim e Hermógenes. Combate que acabaria por ceifar a vida dos dois: "O que pensei: o *diabo, na rua, rio meio do redemunho...* Acho o mais terrível da minha vida, ditado nessas palavras, que o senhor nunca deve de renovar. Mas, me escute. A gente vamos chegar lá." (GSV, p.342). Observemos o trecho descrito:

[...] o *Diabo na rua, no meio do redemunho...* O senhor soubesse... Diadorim – eu queria versegurar com os olhos... Escutei o medo claro nos meus dentes... O Hermógenes: desumano, dronho – nos cabelões da barba... Diadorim foi nele... Negaceou, com uma quebra de corpo, gambetou... E eles sanharam e baralharam, terçaram. De supetão... e só... [...] E eu estando vendo! Trecheio, aquilo rodou, encarniçados, roldão de tal, dobravam para fora e para dentro, com braços e pernas rodejando, como quem corre, nas entortações. ... *O diabo na rua, no meio do redemunho...* Sangue. Cortavam toucinho debaixo de couro humano, esfaqueavam carnes. Vi camisa de baetilha, e vi as costas de homem remando, no caminho para o chão, como corpo de porco sapecado e rapado... Sofri reazar, e não podia, num cambaleio. Ao ferreiro, as facas, vermelhas, no embrulhável. A faca a faca, eles se cortaram até os suspensórios. ... *O diabo na rua, no meio do redemunho...* Assim, ah – mirei e vi – o claro claramente: ai Diadorim cravar e sangrar o Hermógenes... Ah, cravou – no vão – e ressurtiu o alto esguicho de sangue: porfiou para bem matar! (GSV, p.855).

O episódio narrado parece, mais uma vez, dialogar com o *Fausto* goethiano, uma vez que quando Mefistófeles aparece a Fausto figurado em um cão, é através de

movimentos circulares, isto é, rodeando-o. Assim, também, figurativamente, o Diabo se mostra a Riobaldo através da mesma movimentação “*no meio do redemunho*”, na luta entre Diadorim e Hermógenes. Notemos como a flexão do verbo “rodar” se esboça no texto de forma repetida, enfatizando o movimento: “rodou”, “roldão” e “rodejando”.

O bezerro no *Grande Sertão* também está “rindo feito pessoa”. Não apenas nesse trecho, mas também em outros, o riso aparece como um elemento diabólico. Em um primeiro momento, trata-se do confronto de batismo do herói, quando Riobaldo guerreia sob o comando de Hermógenes, em favor de Joca Ramiro contra o bando que investia sob as ordens de Zé Bebelo. Quando tem início o tiroteio, o narrador muda seu estado de espírito, como se estivesse entrando em um transe satânico marcado pelo riso que chegou a causar susto em Hermógenes. O protagonista, assim, demonstra prazer no ato de guerrear, gozo este que o mesmo, anteriormente, havia atribuído ao Demo: “Guerra diverte – o Demo acha.” (GSV, p.76).

Aquele povo inimigo nosso esperdiçava muita munição, atiravam com nervosia. Não queriam morrer por nossa mão, não queriam. Ri me ri, e o Hermógenes me chamou com assombro. Em isso ele me crendo endoidado. [...] “Agora, tu mesmo vai lá, vai! Tu não quer?!” – foi o que arranjei vontade de gritar com o Hermógenes. Cão, que ele. Ri mais. Homem sozinho, com sua carabina em mãos, o Hermógenes era um como eu, igual, igual, até pior atirava. (GSV, p.292).

Outro surto de riso violento é narrado pelo jagunço na batalha do Tamanduá-tão. O narrador não comenta o que antecede ou sucede essa batalha, pois o trecho é narrado quebrando o episódio do reencontro entre Reinaldo e Riobaldo, que logo após é retomado, mas isto é o que se sucede:

Sabe, uma vez: no Tamanduá-tão, no barulho da guerra, eu vencendo, aí estremei num relance claro de medo – medo só de mim, que eu mais não me reconhecia. Eu era alto, maior do que eu mesmo; e, de mim mesmo eu rindo, gargalhadas dava. Que eu de repente me perguntei, para não me responder: – “Você é o rei-dos-homens?...” Falei e ri. Rinchei, feito um cavalo bravo. Desfechei. Ventava em todas as árvores. Mas meus olhos viam só o alto tremer da poeira. E mais não digo; chus! Nem o senhor, nem eu, ninguém não sabe. (GSV, p.190).

A risada, portanto, empregada nos trechos citados, surge primeiramente como elemento diabólico figurado no bezerro e, logo em seguida, como representação da perversidade que vige dentro do homem. Tatarana diverte-se diante do jogo violento da

guerra, de forma que, esses momentos surgem como figuração do que habita no interior do "sertão" humano. "Treva toda do sertão, sempre me fez mal." (GSV, p.37). O Demo habita esse sertão, logo: "o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado ou o homem dos avessos." (GSV, p.7).

De acordo com as observações de Antonio Candido, contidas no ensaio: "O homem dos avessos", o texto do *Grande Sertão: Veredas* possui elementos que configuram os romances de cavalaria, assim contextualizado, por vezes, sob um prisma medievo. A questão do "riso" e sua relação com o diabólico, também está relacionada aos costumes medievais. Nesse período, a mentalidade europeia entendia o ato de rir como um elemento perigoso, tentador e satânico. Tal entendimento era respaldado nos evangelhos que não demonstravam nenhuma passagem em que Jesus houvesse rido, logo, entendeu-se que a devida postura de um cristão deveria ser o repúdio a essa prática.

O pecado original é cometido, tudo se desequilibra, e o riso aparece: o diabo é responsável por isso. Essa paternidade tem sérias conseqüências: o riso é ligado à imperfeição, à corrupção, ao fato de que as criaturas sejam decaídas, que não coincidam com o seu modelo, com sua essência ideal. (MINOIS, 2005, p. 112).

O riso aparece, ainda, figurado como elemento maligno através de um momento de astúcia do Diabo (episódio que remete ao lado cômico da personalidade de Mefistófeles). Tal movimento é verificado no trecho em que Riobaldo já está estabelecido como chefe Urutu-Branco e, ao guiar o seu grupo de jagunços, tomado por uma personalidade que desde o ritual do pacto se mostra cada vez mais endiabrada, acaba por esbarrar com nhô Constâncio Alves, sujeito que "foi se avontadeando, encomprido as respostas", o que acabou por gerar em Riobaldo um sentimento de repulsa: "quem mandava em mim já eram os meus avessos", que, com a "luz de Lúcifer", definiu "matar assassinado, por má lei" aquele homem que "tinha consciência ruim e dinheiro em caixa". O riso aparece em um primeiro momento em Riobaldo: "Aí tive até um pronto de rir: nhô Constâncio Alves não sabia que a vida era do tamanhinho só menos de um minuto." (GSV, p.672). Porém, o narrador freia seus maus desejos: "Tento, cautela, toma tento, Riobaldo: que o diabo fincou pé de governar tua decisão!..." (GSV, p.673).

No entanto, o então líder se divide entre o desejo de matar e o dever de poupar a vida do homem, o que o leva a questionar: "Mas, aquilo de ruim-querer carecia de

dividimento – e não tinha; o demo então era eu mesmo? Desordenei quase, de minhas idéias. Eu matava um tiquinho, só? Em nome de mim, eu não matava?" (GSV, p.673). O jagunço coloca a vida de nhô Constâncio no risco de uma pergunta: "Se sendo que o senhor é de minha terra, a pois: conheceu um homem que se chamava Gramacedo? Será, o senhor é parente dele?" (GSV, p.674). O homem responde: "Gramacedo? Sinto dizer, mas esse eu nunca vi, nem dele ouvi falar. Tenho parentescos com ninguém de tal nome..." Ao entender que nhô Constâncio não mentia, Urutu-Branco pede uma quantia em dinheiro do velho e o deixa em paz. Porém, na ânsia de assassinar, afirma: - "Perdoei este; mas, o primeiro que se surgir, destas estradas, paga! Eu disse. Eu ia cumprir?" (GSV, p.675).

Mais à frente, o grupo se esbarra com um viajante em sua égua e na companhia de um cachorrinho. Riobaldo, então, tem de cumprir sua promessa e eliminar o pobre homem. Porém, questiona-se: "Previsse que ia morrer só para indenizar do perdão dum outro, só por preencher o lugar que devia de ser o do nhô Constâncio Alves?" (GSV, p.667). Logo, "a vontade de matar tinha acabado". Mais uma vez, o Diabo se manifesta ao herói, figurativamente, através de movimentos circulares: "diabo, por novas voltas, no nó de compromisso tinha me pegado" (GSV, p.678) e, apesar de não estar manifesto no cão, o cachorro sente o instinto maligno: "O cachorrinho por sua vez entendia isso, e latiu, cainhava, ganiz". O desenvolver das coisas surge como uma astúcia do Diabo para zombar do protagonista; tem-se, então, o segundo riso diabólico do episódio, desta vez, do Demo contra Riobaldo: "Adforma que eu tinha de resolver. Antes ligeiro, para os meus homens não me acharem aparvo. Ou o demo. O demo? Ainda que muito eu sei. Agora esse se prespiritava por lá, sabível mas invisível; e ele estava se rindo de mim, meu próximo." (GSV, p.679-680).

Para livrar-se do fardo de matar o inocente homem e não se desvaler da promessa, Riobaldo, em ânimo, afirma: "Não tenho que matar este desgraçado, porque minha palavra prenhada não foi com ele: quem eu vi, primeiro, e avistei, foi esse cachorrinho!..." (GSV, p.681). Os jagunços entenderam a estratégia do líder ao poupar a vida do inocente e o glorificaram por isso, atitude que leva o jogo a inversão "dele, do Demo – naquele instante – agora era eu quem ria!". Ao amarrar o cão para ser assassinado, Riobaldo sente remorso do animal e diz: "A égua, essa é que foi – a que primeiro deu nas minhas vistas!". O homem cai em prantos de sofrimento, chorando e soluçando como uma criança, o líder se angustia com o drama: "no final da vez, o que ria o riso principal era ele, o demo." Assim, o jagunço reflete: "por causa da judiação

que eu, mesmo por querer salvar a vida dele, eu tinha procedido de demorar assim, com aquele homem. Antes tivesse logo matado." Para se safar do fardo, Riobaldo, para a aprovação do bando, ponderou:

Delibero o certo: o primeiro que eu vi, foi essa égua. Ela tinha de receber a morte... Ah, mas égua não é gente, não é pessoa que existe. E que? Ah, então, não é cabível que se mate a égua, por tanto que a minha palavra decidida era de se matar um homem! Não executo. A alçada da palavra se perdeu por si e se gastou – pois não está dito? Acho e dou que o negócio veio ao terminado. (GSV, p.685).

O trecho citado aborda o riso como elemento de deboche satânico e surge baseado no jogo desesperado, interno do herói, que se depara com a oposição das energias do mal e do bem dentro de si, representadas mais uma vez por símbolos cristãos – Diabo e Nossa Senhora, respectivamente. Assim, o episódio aborda a dualidade do mal e do bem como elementos que se completam e vigem dentro do homem (a temática será melhor abordada mais a diante).

O riso diabólico irá se configurar, ainda, em outros dois importantes momentos ao fim da narrativa. No desenvolver do último confronto, tendo Riobaldo já realizado o pacto e se estabelecido como líder, no auge de ascensão de seu ego e certo de sua vitória, afirma:

Nasci para ser. Esbarrando aquele momento, era eu, sobre vez, por todos, eu enorme, que era, o que mais alto se realçava. E conheci: ofício de destino meu, real, era o de não ter medo. Ter medo nenhum. Não tive! Não tivesse, e tudo se desmanchava delicado para distante de mim, pelo meu vencer: ilha em águas claras... Conheci. Enchi minha história. (GSV, p.849)

Porém, mais uma vez Satã zomba do herói, em seu delírio de grandeza, como se já soubesse o desfecho da história e tivesse armado o laço que se tornaria a grande sina do Urutu-Branco e o provável preço do pacto, isto é, a morte de Diadorim através do confronto:

Até que, nisso, alguém se riu de mim, como que escutei. O que era um riso escondido, tão exato em mim, como o meu mesmo, atabafado. Onde desconfiei. Não pensei no que não queria pensar; e certifiquei que isso era idéia falsa próxima; e, então, eu ia denunciar nome, dar a cita: ... *Satanão!* Sujo!... e dele disse somentes – S... – *Sertão...* *Sertão...* (GSV, p.850).

Por fim, tendo o confronto chegado ao seu desfecho e finalmente Hermógenes e seu grupo sido extintos de uma vez por todas, o vilão que sempre foi apresentado no discurso de Riobaldo como "demônio. Sim só isto. Era ele mesmo" (GSV, p.61) tem seu cadáver descrito como amarelo (tendo em vista a perda de sangue em consequência das facadas cravadas por Diadorim), porém seu semblante é descrito de forma sinistra: com o rosto esboçando riso, como que zombando de seus adversários.

– “O Hermógenes está morto, remorto matado...” – quem falou foi o João Curiol. Morto... Remorto... O do Demo... Havia nenhum Hermógenes mais. Assim de certo resumido – do jeito de quem cravado com um rombo esfaqueante se sangra todo, no vão-do-pescoço: já ficou amarelo completo, oca de terra, semblante puxado escarnecente, como quem da gente se quer rir – cara sepultada... Um Hermógenes. (GSV, p.857).

Se, por um lado, a narrativa inicia com o elemento do riso satânico esboçado nos lábios do bezerro, ela termina com o confronto que dá o seu ponto final e com o sorriso desenhado, escrachado em Hermógenes (o qual surgira no texto como o grande detentor da perversidade humana). Em outras palavras, a categoria do mal (simbolizado pelo riso) mais uma vez parte do maligno em sua existência para o mal vigente no ser humano.

O "Pai-da-Mentira" se preserva no romance, ainda, através dos pequenos contos que surgem no meio da narrativa – e por meio das lendas populares como o caso do Jisé Simpilício que "tem um capeta em casa, miúdo satanazim, preso obrigado a ajudar em toda ganância que executa" (GSV, p.4), ou ainda no caso do Aleixo, que surge no discurso do narrador para se discutir "o diabo dentro da gente". Neste, Riobaldo conta sobre "o homem de maiores ruindades calmas que se viu". Aleixo costumava fielmente alimentar as traíras que nadavam em um rio próximo, porém, sem motivo algum, "matou um velhinho que por lá passou, desvalido rogando esmola". Pouco tempo depois, os filhos do Aleixo adoeceram e perderam a visão. Riobaldo então questiona o doutor quanto a seu posicionamento, porque as crianças, de acordo com o que se acreditava, pareciam estar pagando pelo erro do pai. A resposta de Quelemém (baseado na doutrina espírita) de que "noutra vida revirada os meninos tinham sido os mais malvados", não convence o narrador.

O fato é que Riobaldo utiliza-se desses pequenos contos para encontrar, em seu interlocutor, respostas que remetem ao Diabo dentro do homem, ou seja, a maldade que

vige no interior do indivíduo. No entanto, o narrador nos afirma: "Bem, o diabo regula seu estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens. Até: nas crianças – eu digo. Pois não é ditado: 'menino – trem do diabo'? E nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento... Estrumes." (GSV, p.7). O trecho demonstra que para o narrador o mal está manifesto em tudo o que compõe a existência, como um elemento necessário ao equilíbrio, assim como a bondade que surge através do signo de Deus. "O ruim com o ruim, terminam por as espinheiras se quebrar – Deus espera essa gastança. Moço!: Deus é paciência. O contrário, é o diabo." (GSV, p.17). A "gastança", a qual Riobaldo se refere, trata-se do processo de aprendizagem do homem. Isto é, para desgastar o mal dentro da gente é preciso aprender através do sofrimento, assim como aconteceu no conto do Aleixo que, ao ver o sofrimento dos filhos, "não perdeu o juízo; mas mudou: ah, demudou completo – agora vive da banda de Deus, suando para ser bom e caridoso em todas suas horas da noite e do dia." (GSV, p.10). Dessa maneira, o mal que o ser carrega pode ser corrigido através do sofrimento ou do amor.

Que o que gasta, vai gastando o diabo de dentro da gente, aos pouquinhos, é o razoável sofrer. E a alegria de amor – compadre meu Quelemém, diz. Família. Deveras? É, e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é... Quase todo mais grave criminoso feroz, sempre é muito bom marido, bom filho, bom pai, e é bom amigo-de-seus-amigos! Sei desses. Só que tem os depois – e Deus, junto. Vi muitas nuvens. (GSV, p.9).

Diante do jogo narrativo de Riobaldo, o leitor é transferido, sem perceber, da representação do maligno (Diabo) para a esfera da maldade. Sendo que essa se manifesta na existência em todas os níveis imagináveis.

o senhor já viu, por ver, a feiúra de ódio franzido, carantonho, nas faces duma cobra cascavel? Observou o porco gordo, cada dia mais feliz bruto, capaz de, pudesse, roncar e engolir por sua suja comodidade o mundo todo? E gavião, corvo, alguns, as feições deles já representam a precisão de talhar para adiante, rasgar e estraçalhar a bico, parece uma quicé muito afiada por ruim desejo. Tudo. Tem até tortas raças de pedras, horrorosas, venenosas – que estragam mortal a água, se estão jazendo em fundo de poço; o diabo dentro delas dorme: são o demo. Se sabe? E o demo – que é só assim o significado dum azougue maligno – tem ordem de seguir o caminho dele, tem licença paracampear?! Arre, ele está misturado em tudo. (GSV, p.8).

O narrador utiliza-se de elementos que são comuns ao espaço em que se insere, para sistematizar uma reflexão profunda da dualidade que rege a existência como uma

espécie de *yin-yang*, no qual o mal parece ser tão necessário quanto o bem, haja vista que, tal equilíbrio está manifestado nas mais diversas formas da existência. A oposição do "bem e mal" é representada pelos signos de Deus e do Diabo, respectivamente. Para Walnice Nogueira Galvão: "Se por um lado tudo é Deus, por outro lado nenhum domínio é defeso do Diabo. Assim como a alma dos homens, todo o reino da criação pode ser penetrado pelo demônio e ser sujeitado a ele, tornando-se seu instrumento" (GALVÃO, 1972, p.128), já Elson Dias de Oliveira (2014, p.151), comenta:

No Grande Sertão: Veredas, essas duas forças (Deus e o Diabo) "habitam", desordenadamente, naquilo que as representam na vivência humana: imaginação, palavras e, sobretudo, julgamento das ações. Na medida em que esse "homem humano" perfaz sua perigosa travessia, toma para si características ora boas ora más, dependendo do julgamento pessoal e moral.

Ambas as colocações remetem ao significado das figurações religiosas do cristianismo (Deus e o Diabo) na obra, como signos representativos dos dois elementos que se manifestam nos mais diversos campos da existência, isto é, o bem e o mal. Mas, convém atentar ao aspecto de que o julgamento dessa relação se estabelece sob um ponto de vista pessoal e moral, verificada no *Grande Sertão*, a partir da perspectiva de Riobaldo, na qual tudo se baseia, sendo ele o narrador.

Em *J.G.R: Metafísica do Grande Sertão* (1994), Francis Utéza comenta que uma das obras que integrava a biblioteca de Guimarães Rosa, era o livro: *Traité et Sermons* (1942) do filósofo místico medieval Mestre Eckhart. Neste, a conjunção do "Bem" e do "Mal" se evidencia como uma manifestação unitária.³⁷ Essa concepção parece influenciar o pensamento de Rosa e, portanto, sondar o *Grande Sertão*, uma vez que o texto através das representações do Diabo como signo da perversidade, demonstra que o Demo está dissolvido em tudo (homem, natureza, animais, etc.). Sendo assim, indispensável à ordem natural do mundo. Assim como no *yin-yang* todo mal tem um pouco de bem e todo bem tem um pouco de mal, o texto de Rosa nos sugere que todo o mal pode se converter em bem, assim como o bem pode se converter em mal.

Nessa perspectiva, o narrador sugere o exemplo da mandioca, em que "num chão, e com igual formato de ramos e folhas, não dá a mandioca mansa, que se come comum, e a mandioca-brava, que mata". E "A mandioca-doce pode de repente virar

³⁷ UTÉZA, Francis. *J.G.R: METAFÍSICA DO GRANDE SERTÃO*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p.34.

azangada", ou ainda, "a mandioca brava, também é que às vezes pode ficar mansa, a esmo, de se comer sem nenhum mal" (GSV, p.8). Na mesma direção se dá o já citado caso do Aleixo, o qual, ao mesmo tempo em que possuía dentro de si o espírito assassino (que se manifesta no ato de matar o pobre velho que mendigava), também possuía a bondade de habitualmente alimentar os peixes que habitavam um lago próximo. O conto demonstra, ainda, que o bem pode surgir do mal, já que, em consequência de seu ato, pondera-se que os filhos do Aleixo "que eram o amor dele, todo, despropósito" acabam por adoecer, apanhando sarampo e, em consequência, da doença, perdem a visão (como uma espécie de punição ao ato do homicídio). No entanto, é por meio dessa enfermidade que Aleixo "demudou completo - agora vive da banda de Deus, suando para ser bom e caridoso em todas as horas e noite do dia." (GSV, p.10).

A discussão reaparece, ainda, no conto de "Maria Mutema e o Padre Ponte", no qual, Maria mata o esposo e logo após o padre, por pleno prazer de assassinar. Os homicídios vêm à tona quando missionários chegam à cidade para realizar uma missa e, através de uma revelação divina, um dos pregadores repreende a mulher, que confessa os crimes. Maria Mutema é levada a júri pelos crimes que cometeu na cadeia do Araçuari.

Nos dias em que ainda esteve, o povo perdoou, vinham dar a ela palavras de consolo, e juntos rezarem. Trouxeram a Maria do Padre, e os meninos da Maria do Padre, para perdoarem também, tantos surtos produziam bem estar e edificação. Mesmo, pela arrependida humildade que ela principiou, em tão pronunciado sofrer, alguns diziam que Maria Mutema estava ficando santa. (GSV, p.315).

Através de seu arrependimento e conversão, Maria passa de assassina a santa. Nesse caso, o mal dissolve-se em bem, mediante o sofrer. Por outro lado, a narrativa sobre Pedro Pindó demonstra que do bem pode vir a nascer o mal.

O relato trata da família de Pedro Pindó e sua esposa, "sempre sidos bons, de bem", porém o filho do casal, um menino de dez anos chamado Valtêi, "gostoso de ruim de dentro do fundo das espécies de sua natureza", sentia prazer em "sangrar galinha ou esfaquear porcos", sentia apreço na maldade e violência, "'eu gosto de matar...' uma ocasião o pequeno me disse". Na tentativa de corrigir o filho, os pais "dão nele, de miséria e mastro - botam o menino sem comer, amarram em árvores no terreiro, ele nú nuelo, mesmo em junho frio, lavaram o corpinho dele na peia e na taca, depois

limparam a pele do sangue, com cuia de salmora." (GSV, p.11). O habito de castigar a criança acabou por gerar nos pais "um prazer feio de diversão".

Riobaldo busca compreender filosoficamente o limiar dessa dualidade, pois, em sua narrativa "Tudo é e não é", acabam fundidas as discrepâncias de "amor/morte, Deus/Diabo e Bem/mal". Esse jogo causa aflição à alma do locutor: "eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com este mundo?" (GSV, p.307).

Outro aspecto de suma importância é a desenvoltura do Diabo como agente ativo que "vige dentro do homem", isto é, como a força negativa que habita o ser humano. Porém, ninguém é inteiramente maligno, mas também, ninguém é completamente pura bondade. Essa dualidade é essencial, assim, ambos os aspectos são necessários para a existência, como discutimos nos casos do Aleixo, do menino Valtêi e do conto de Maria Mutema.

3.2: O demo então era eu mesmo?³⁸

"O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano." (GSV, p.875), conclui Riobaldo ao fim de sua narrativa. Uma das grandes facetas do Diabo na obra é, certamente, a representação da obscuridade humana. Assim, tanto este como Deus surgem no romance como categorias representativas, que consistem na responsabilidade do ser em traçar seu próprio destino através de escolhas que remetem à justiça/injustiça (bem/mal) social.

O texto no *Grande Sertão: Veredas* é trabalhado na perspectiva da cultura jagunça, através de personagens fictícios que encarnam fatos históricos reais (função da literatura). Assim, Guimarães Rosa maneja a temática da perversidade humana através da representação de um determinado grupo existente na região que prescrevia o sertão brasileiro até o período da primeira república. Passemos a observar esse grupo e como o texto trabalha a função diabólica no contexto descrito.

Jagunço (capanga ou cangaceiro), em termos etimológicos, é o nome dado ao indivíduo que se disponibilizava a prestar serviços guerreiros de proteção às lideranças políticas e latifundiárias do século XIX e início do século XX.

³⁸ GSV, p.673.

Do que se sabe a seu respeito na história de nosso país, o jagunço não é um criminoso vulgar. Seus crimes revelam um laço com a honra e com a vingança. O jagunço não age isolado, mas sempre coletivamente: não é um assassino nem um ladrão, mas um soldado em guerra que devasta e saqueia. (GALVÃO, 2000, p.31).

Sô Candelário, no julgamento de Zé Bebelo, afirma: "Crime não vejo [...] Veio guerrear, como nós também [...] A gente não é jagunços? A pois: jagunço com jagunço – aos peitos, papos. Isso é crime? [...] Crime, que sei, é fazer traição, ser ladrão de cavalos ou de gado... não cumprir a palavra..." (GSV, p.372). Ambos os trechos revelam a diferenciação entre o jagunço e o bandido comum. Trata-se da questão da honra e do respeito mútuo. Os crimes cometidos pelos jagunços consistem em valores políticos defendidos pelos senhores e seus ataques eram verdadeiros conflitos de guerra, isto é, grupos de larga escala que se enfrentavam, ou que iam saquear uma determinada região. De todo modo, em ambos os casos constam o coletivismo que, segundo o romance, parece ter um conjunto de leis próprias; assim como fica exposto na cena do julgamento de Zé Bebelo. "Arte, o julgamento? O que isso tinha de ser, achei logo que ninguém ao certo não sabia." (GSV, p.356).

Os preceitos que regem o imaginário jagunço descrito no romance, por vezes, remetem à tradição dos romances de cavalaria, observa Antonio Candido:

O comportamento dos jagunços não segue o padrão ideal dos poemas e romances de Cavalaria, mas obedece à sua norma fundamental, a lealdade; e não há dúvida que também para eles a carreira das armas têm significado algo transcendente, de obediência a uma espécie de dever. No melhor dos casos, o senso de serviço, que é o próprio fundamento da cavalaria [...] a conduta real os aproxima bastante ao cavaleiro como realmente existiu, e que foi, afinal de contas, um jagunço ao seu modo desempenhado função parecida numa sociedade sem poder central forte, baseada, como a do Sertão, na competição dos grupos rurais. (CANDIDO, 1967, p.130).

O romance nos apresenta um olhar da vida jagunça a partir de uma perspectiva interna, já que o narrador da trama está contando o que vivenciou dentro do grupo. A sua visão é construída de forma romantizada, pois ele guardava na memória as narrativas que seu padrinho costumava contar: "Mas gostava de conversar, contava casos. Altas artes de jagunços isso ele amava constante – histórias." (GSV, p.150). Esse ideal irá impregnar a visão de Riobaldo quanto aos guerreiros sertanejos até o período

"pré-pacto", quando enfim ele entende a posição do jagunço no contexto político-social local. "Os jagunços destemidos, arriscando a vida, que nós éramos; e aquele seô Habão olhava feito o jacaré no juncal: cobiçava a gente para escravos!" (GSV, p.591).

Se, por um lado, o grupo de jagunços, no texto, obedece a certos princípios, por outro, a maldade não se isenta dos atos dos bandos: "tudo era morte e roubo, e desrespeito carnal das mulheres casadas e donzelas." (GSV, p.54). Tem-se, então, a questão da dualidade: os mesmos homens que buscavam a proteção divina e se mostravam crentes nos deveres cristãos "Como não ter Deus?! Com Deus existindo, tudo dá esperança: sempre um milagre é possível, o mundo se resolve." (GSV, p.76), exerciam obras de perversidade sem escrúpulos, tais como estupros e assassinatos. Até mesmo sô Candelário, que "se prezava bondoso", dava ordem, mesmo em tempos de paz, aos seus homens para que "saíssem fossem, para estropelias, prática da vida. Ser ruim, sempre, às vezes é custoso, carece de perversos exercícios de experiência. Mas, com o tempo, todo o mundo envenenava do juízo." (GSV, p.234).

Diferentemente do bando, Riobaldo (por ser instruído) pondera sobre o meio que o cerca. Ao refletir sobre os atos do jaguncismo, o narrador questiona a um companheiro de bando, Jõe, após guerrear contra o grupo de Zé Bebelô:

Pecados, vagância de pecados. Mas, a gente estava com Deus? Jagunço podia? Jagunço – criatura paga para crimes, impondo o sofrer no quieto arruado dos outros, matando e roupylhando. Que podia? Esmo disso, disso, queria, por pura toleima; que sensata resposta podia me assentar o Jõe, broeiro peludo do Riachão do Jequitinhonha? Que podia? A gente, nós, assim jagunços, se estava em permissão de fé para esperar de Deus perdão de proteção? Perguntei, quente. (GSV, p.306).

O narrador afirma: "quem de si de ser jagunço se entrete, já é por alguma competência entrante do demônio" (GSV, p.6). O trecho reflete o ofício de jagunço e seu papel violento em favor de objetivos políticos. Mas, a representação do "maléfico" em forma humana, no imaginário do narrador, se configura, sobretudo, na figura de Hermógenes.

O princípio estabelecido no *Grande Sertão: Veredas* que representa o espírito maligno como um componente tão essencial quanto o bem, no qual ambos se complementam dentro do homem, de tal forma que "as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam." (GSV, p.24-25), parece encontrar sua exceção na figura do vilão.

Para o narrador, o personagem surge como a figuração da onipotência da perversidade, a qual Marcus Mazzari intitula por *principium maleficum*³⁹. No entanto, é preciso atentar ao fato de que o conjunto de percepções surge da representação narrativa empregada em primeira pessoa, a qual, para o leitor/interlocutor todo o jogo narrativo surge baseado na apreensão e julgamento daquele que nos narra os acontecimentos. Assim, quando nos conta do "príncipe de tantas maldades", o protagonista nos fala daquele que arruinou sua vida, uma vez que trata-se do assassino de Diadorim (mas também morto pelas mãos do mesmo). Assim, a percepção que surge ao interlocutor de encarar Hermógenes como a encarnação personificada do maligno é baseada no julgamento de Riobaldo.

O primeiro encontro do protagonista com Hermógenes (no sentido linear da história) se dá ainda na fazenda São Gregório, quando no meio da madrugada um grupo de seis jagunços (incluindo Joca Ramiro) é recebido por Selorico Mendes: "tinham encomendado o auxílio amigo dos jagunços, por uma questão política" (GSV, p.157). No episódio, Riobaldo já demonstra seu posicionamento diante da figura de Joca Ramiro: "Dele, até a sombra, que a lamparina arriava na parede, se trespunha diversa, na imponência, pojava volume. E vi que era um homem bonito, caprichado em tudo. Vi que era homem gentil." (GSV, p.157). Por outro lado, Hermógenes é descrito pelo narrador sob uma perspectiva sombria: "homem sem-anjo-da-guarda", "A sombra do chapéu dava até em quase a boca, enegrecendo", "costas desconformes", "arrepanhava de não ter pescoço".

A percepção de Riobaldo para com os citados surge como uma espécie de pressentimento: "Reproduzo isto, e fico pensando: será que a vida socorre à gente certos avisos? Sempre me lembro dele [Hermógenes], me lembro mal, mas atrás de muitas fumaças." (GSV, p.158). Esse mesmo sentimento é reproduzido no primeiro encontro com o menino Diadorim, durante a travessia do São Francisco, que faz o narrador questionar ao seu interlocutor: "para que foi que eu tive de atravessar o rio, defronte com o Menino?" (GSV, p.148), episódio o qual marcaria para sempre o seu destino, pois o menino "atravessou o rio comigo, numa bamba canoa, toda a vida." (GSV, p.148). Tal sentimento, para com Hermógenes, persegue Riobaldo, mesmo após juntar-

³⁹ O autor compara o espírito maligno encarnado em Hermógenes (em termos benjaminianos no ensaio "O narrador") a outros personagens da literatura ocidental como "a perfídia gratuita que leva Iago a arquitetar o assassinio de Desdêmona, instalando o ciúme em Otelo", ou entre outras narrativas, como no conto *The Black Cat* de Edgar Allan Poe onde "a perversidade gratuita e diabólica (*spirit of perverseness; a more than fiendish malevolence*) que leva o narrador a fazer o mal única e exclusivamente pelo mal (*to do wrong for the wrong's sake only*)" (MAZZARI, 2010, p.42).

se ao grupo. O herói parecia prever o que estava por vir, a saber: a traição do "homem sem-anjo-da-guarda", assassinando Joca Ramiro e dando início a uma nova guerra. Sentimento, que por vezes, o leva a observar com desprezo a conduta do jagunço e até a questionar a Diadorim:

Por que era que Joca Ramiro, sendo chefe tão subido, de nobres costumes, consentia em ter como seu alferes um sujeito feito esse Hermógenes, remarcado no mal? Diadorim me escutou depressa, tal duvidou de meu juízo: – “Riobaldo, onde é que você está vivendo com a cabeça? O Hermógenes é duro, mas leal de toda confiança [...]" (GSV, p.236).

[...] Joca Ramiro podia detalhar o podre do são, recontar seus brabos entre as mãos e os dedos. Podia, devia de mandar embora aquele monstro do Hermógenes. Se sendo etcétera, se carecesse – eh, uai: se matava!... Diadorim pôs muito os olhos em mim, vi que com um espanto reprovador, não me achasse capaz de estipular tanta maldade sem escrúpulo. Mau não sou. Cobra? – ele disse? Nem cobra serepente malina não é. Nasci devagar. Sou é muito cauteloso. (GSV, p.247).

Ao descrever o inimigo, Riobaldo utiliza-se de um vocabulário que o adjectiva de forma obscura, logo, em uma perspectiva teológica, o inimigo é comparado a animais que comportam de alguma forma uma ligação com o maligno: "ele grosso misturado – dum cavalo e duma jibóia..." (GSV, p.287). Na cultura ocidental, o cavalo pode simbolizar algo positivo, mas atentemos ao fato de que o protagonista mescla a comparação com a "jiboia", réptil amaldiçoado por Deus desde o episódio do Éden. A comparação com "um cachorro grande" retoma o mito fáustico anteriormente empregado no bezerro com "cara de gente e cão", agora, empregado ao "homem sem-anjo-da-guarda". Riobaldo expressa, ainda, a perversidade que reside dentro do vilão, comparando-o, ou mesmo, o caracterizando como o próprio Diabo: "Esse Hermógenes – belzebu. Ele estava caranguejando lá" (GSV, p.249), esta adjectivação se liga a sua conclusão final de que "O diabo não há! [...] Existe é homem humano", uma vez que a perversidade dos judas (sobretudo de Hermógenes) demonstra ao locutor o quão devastador e maligno o ser humano pode ser. Por fim, ainda seguindo este raciocínio, no início da narrativa, Riobaldo, ao traçar considerações sobre o Diabo, empregando uma série de nomes popularmente atribuídos ao "anjo caído", acaba mencionando-o pelo nome de seu inimigo: "[...] Rincha-Mãe, Sangue-d’Outro, o Muitos-Beijos, o Rasgaem-

Baixo, Faca-Fria, o Fanchinho-Bode, um Treciziano, o Azinhavre... o Hermógenes... Deles, punhadão." (GSV, p.6).

A traição realizada por Hermógenes, Ricardão e seu bando pode ainda ser comparada à traição de Judas Iscariotes a Jesus narrada nos evangelhos. O narrador, por vezes, refere-se aos traidores pelo título de "os judas". "Assassinos – eles são os *Judas*. Desse nome, agora, que é o deles... ' – explicou João Concliz. – 'Arre, vote: dois judas, podemos romper as aleluias!'" (GSV, p.120). A comparação se funda, ainda, na visão messiânica que Riobaldo, principalmente pela influência de Diadorim, passa a empregar a Joca Ramiro: "Ah, Joca Ramiro para tudo tinha resposta: Joca Ramiro era lorde, homem acreditado pelo seu valor." (GSV, p.361). Dessa forma, Joca Ramiro surge como uma intensa representação da justiça e do bem (assim como Cristo), e Hermógenes a representação da traição e perversidade (assim como Judas).

Podemos ainda, em termos judaico-cristãos, perceber Hermógenes como a encarnação do Diabo, quando empregamos a esse o sentido etimológico da palavra *satanás* ou *satã*, do hebraico "Satã", que significa "inimigo". Tendo em vista que, com o assassinato de Joca Ramiro, pelas mãos do vilão, tem início o plano de vingança de Riobaldo e Diadorim contra o inimigo. Promove-se a guerra que mudaria a vida do narrador de uma vez por todas.

A personificação do Diabo/maldade em sua totalidade é apresentada em Hermógenes, "homem que tirava seu prazer do medo dos outros, do sofrimento dos outros." (GSV, p.249). Em diversos momentos, Riobaldo relata alguns dos traços perversos do personagem. O vilão, segundo o narrador, "gostava de matar, por seu miúdo regozijo", "vivía dizendo que não era mau", mas a cena que se sucede é de um jogo de tortura física e psicológica, que se desenvolve ao bel prazer do traidor: Quando um inimigo foi capturado, por ordem do líder dos "judas", os jagunços "levaram aquele homem, entre as árvores duma capoeirinha, o pobre ficou lá, nhento, amarrado na estaca." O personagem, sem pressa alguma, demonstrava gozo neste jogo de tortura "a gente podia caçar a alegria pior nos olhos dele", calmamente "consumia horas, afiando a faca", depois de um tempo "ia lá, sozinho, calmoso?" e executava seu serviço.

Outro momento marcante, no que se refere ao espírito maligno do "homem sem anjo-da-guarda", trata-se do episódio descrito pelo herói como o "despertar do demônio", quando os judas, descritos como "cães aqueles, sem temor de Deus nem justiça de coração", covardemente "se viravam para judiar e estragar, o rasgável da alma da gente – no vivo dos cavalos, a torto e direito, fazendo fogo!". Assim, diabolicamente,

assassinam "os pobres dos cavalos ali presos, tão sadios todos, que não tinham culpa de nada". Assim, "os Hermógenes matavam conforme queriam, a matança, por arruinar." Os "judas" seguiam os paços do seu chefe, matavam por gozo.

Diferente dos demais líderes jagunços, Hermógenes não tinha motivos políticos, era jagunço por gosto pelo ofício, ou seja, pelo prazer de guerrear, saquear, estuprar e assassinar.

Todos puxavam o mundo para si, para o concertar consertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo. Montante, o mais supro, mais sério – foi Medeiro Vaz. Que um homem antigo... Seu Joãozinho Bem- Bem, o mais bravo de todos, ninguém nunca pôde decifrar como ele por dentro consistia. Joca Ramiro – grande homem príncipe! – era político. Zé-Bebelo quis ser político, mas teve e não teve sorte: raposa que demorou. Só Candelário se endiabrou, por pensar que estava com doença má. Titão Passos era o pelo preço de amigos: só por via deles, de suas mesmas amizades, foi que tão alto se ajagunçou. Antônio Dó – severo bandido. Mas por metade; grande maior metade que seja. Andalécio, no fundo, um bom homem-de-bem, estouvado raivoso em sua toda justiça. Ricardão, mesmo, queria era ser rico em paz: para isso guerreava. Só o Hermógenes foi que nasceu formado tigre, e assassim. (GSV, p.16).

O personagem, por ser desprovido politicamente, poderia não ter destaque algum, porém, sua astuta capacidade de guerrear e sua perversidade interior o tornam um elemento de fundamental importância para a narrativa, sobretudo, porque sua aptidão guerreira é atribuída ao pacto. “[...] O Hermógenes tem pauta... Ele se quis com o Capiroto...” (GSV, p.60); "o Hermógenes era pactário!" (GSV, p.63); "João Goanhá me esclareceu: – “O Hermógenes fez o pauto. É o demônio rabudo quem pune por ele...” Nisso todos acreditavam." (GSV, p.83). Com o pacto, Riobaldo torna-se semelhante ao seu inimigo, em escala de poder e personalidade, tendo em vista que, existe uma mudança no caráter do protagonista após o episódio da encruzilhada.

O processo de formação de Riobaldo é, sobretudo, marcado pela influência jagunça (aspecto discutido no capítulo anterior). Sistema esse que se baseia na violência (em suas mais diversas vertentes) e mesmo que o narrador de início reflita e discorde de grande parte dos feitos do bando, no episódio do pacto nas Veredas-Mortas existe uma espécie de ritual de iniciação que marca não apenas a maturidade do protagonista, mas o estabelece como líder de um grupo que pratica atos criminosos (que, outrora, eram criticados pelo narrador), o que o faz questionar a si mesmo, enquanto conversa com seu interlocutor: "o demo então era eu mesmo?" (GSV, p.673).

O jagunço sendo o homem adequado a terra ("O Sertão é o jagunço."), não poderia deixar de ser como é; mas ao manipular o mal, como condição para atingir o bem possível no Sertão, transcende o estado de bandido. Bandido e não-bandido, portanto é um ser ambivalente, que necessita revestir-se de certos poderes para definir a si mesmo. O pacto desempenha esta função na vida do narrador, cujo Eu, a partir desse momento, é de certo modo alienado em benefício do Nós, do grupo a que o indivíduo adere para ser livre no Sertão, e que ele consegue levar ao cumprimento da tarefa de aniquilar traidores, "os Judas". Graças a isto é vencida, pelo menos na duração do ato, a ambiguidade do jagunço que se fez inteiramente paladino. (CANDIDO, 1967, p.138-139).

Baseando-nos na observação de Antonio Candido, podemos dizer que a perspectiva do mal agora surge como a problematização do homem para com o sertão. Pois, "Jagunço é o sertão" (GSV, p.438), de modo que, a posição deles é apenas um subproduto consequente do meio em que estão inseridos, segundo reflete o narrador: "O que tivesse de ser, somente sendo. Não era nem o Hermógenes, era um estado de lei, nem dele não era, eu cumpria, todos cumpriam." (GSV, p.288-289). A problemática, portanto, concerne a marginalização social que se inflama em qualquer sociedade. Trata-se, tão somente, de um contorno poético regional para discutir uma das principais chagas da sociedade moderna, isto é, a desigualdade e a falta de oportunidades que, por vezes, coloca o homem como um subproduto do meio em que se insere. Ele passa a agir como age, não por um leque de opções, mas por "um estado de lei".

3.3: Diá-dorim

Se por um lado o fio narrativo é desenvolvido pela sombra do pacto, por outro, Diadorim surge como o segundo motivo para a sequência narrativa do locutor. Ele manifesta-se como uma das figuras chaves para a existência da fala terapêutica de Riobaldo, porquanto é o fato de ter perdido Diadorim que origina sua história: "[...] o *Reinaldo* – que era Diadorim: sabendo deste, o senhor sabe a minha vida" (GSV, p.449). O personagem surge na obra como a encarnação literária da mulher guerreira que se transveste de homem para batalhar, assumindo o nome de "Reinaldo" que significa "rei que conduz" (HAZIN, 2000, p.141 apud BOLLE, 2002, p.200). Como sugere a indicação de seu nome, ele irá dirigir o fio narrativo de Riobaldo e, ao fim do monólogo, essa vertente irá confundir-se com o fio narrativo do Diabo através do

leitmotiv: "O diabo na rua, no meio do redemunho". Quando se designa o já discutido episódio da luta entre Diadorim e Hermógenes.

Diadorim, como tantos outros personagens da literatura de Guimarães Rosa, carrega um nome peculiar e bastante sugestivo, que sugere mais do que uma interpretação e que corresponde às características desempenhadas pelo próprio personagem. Para a análise aqui apresentada, compreendemos a nomenclatura "Diadorim" como: "diá" tomada como a primeira sílaba de diabo; ou como diá (através) + dor + in⁴⁰, ou seja, "por intermédio da dor, do sofrimento". José Carlos Garbuglio atenta a tal aspecto em seu *O Mundo Movente de Guimarães Rosa*:

Num estilista como Guimarães Rosa todas essas hipóteses têm de ser respeitadas e outras ainda podem ser aventadas, sem que uma desminta a outra ou exclua sua validade. *Dia*, como vimos nos exemplos, não é apenas a primeira sílaba de *diabo*, mas uma das muitas formas utilizadas para designar o demônio. Neste caso há um correlacionamento de equivalência geral quando a força do mal, os avessos, domina as criaturas, aflorando seus aspectos negativos. (GARBUGLIO, 1972, p.74).

De acordo com o que veremos a seguir, através da relação entre Riobaldo e Diadorim, o leitor se depara com a dualidade do amor e guerra, que estarão assimilados as figurações de Deus e o Diabo, respectivamente. Motivado pela sua obsessão pela guerreira, Riobaldo irá vivenciar os conflitos armados, a miséria, o pacto e a vida jagunça. Essa vinculação leva o antigo jagunço a questionar ao seu interlocutor: "O amor assim pode vir do Demo?" (GSV, p.190). Essa interpretação do personagem é discutida por Schwarz:

Diadorim, ainda que à própria revelia, não é só cordura, é também máscara do engano, rosto do diabo. Através dos sucessivos *flash-backs* vai-se compondo o seu papel na vida do herói, desde a fascinação infantil nas margens do São Francisco, até a transmissão da vendeta de honra, que leva Riobaldo a procurar forças no pacto diabólico, meio de vingar o assassinato de Joca Ramiro, pai de Diadorim. (SCHWARZ, 1981, p.48).

Através da relação entre Diadorim e Riobaldo se dissolvem os signos de Deus e Diabo. Ao analisarmos o relacionamento dos personagens sob a perspectiva de "Deus", podemos entender a palavra "Diadorim" com a significação de "dada por Deus". Nesse

⁴⁰ GARBUGLIO, José Carlos. *O Mundo Movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora Ática, 1972, p.73.

sentido, a figura de Reinaldo aparece na narrativa, muitas vezes, associada aos elementos da natureza, bem como ensina Riobaldo a apreciá-los (características comentadas anteriormente): "Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza" (GSV, p.33). Compreendemos a função desempenhada por este personagem como a responsável por demonstrar a beleza do amor ao protagonista perante um ambiente devastado por guerra e miséria. Diadorim torna-se, assim, a linguagem poética de Riobaldo na narrativa.

O primeiro encontro com o menino Reinaldo se dá ainda na infância do herói, através da travessia da canoa no rio São Francisco. Ali, o menino Riobaldo aprende o valor da coragem:

Quieto, composto, confronte, o menino me via. – “Carece de ter coragem...” – ele me disse. Visse que vinham minhas lágrimas? Dói de responder: – “Eu não sei nadar...” O menino sorriu bonito. Afiançou: – “Eu também não sei.” Sereno, sereno. Eu vi o rio. Via os olhos dele, produziam uma luz. – “Que é que a gente sente, quando se tem medo?” – ele indagou, mas não estava remoqueando; não pude ter raiva. – “Você nunca teve medo?” – foi o que me veio, de dizer. Ele respondeu: – “Costumo não...” – e, passado o tempo dum meu suspiro: – “Meu pai disse que não se deve de ter...” Ao que meio pasmei. Ainda ele terminou: – “... Meu pai é o homem mais valente deste mundo.” (GSV, p.145).

O encontro com aquele garoto corajoso marcará para sempre a vida do locutor, de tal sorte que, no episódio de sua fuga do bando de Zé Bebelo, ao reencontrar Reinaldo, o herói, então, decide: "eu não podia mais, por meu próprio querer, ir me separar da companhia dele, por lei nenhuma." (GSV, p.191).

A partir de então, Diadorim passa a comandar o destino de Riobaldo, dado que o herói tende a nos apresentar (através da relação deles) os momentos mais serenos e poéticos que produzem instantes de beleza e amor a uma narrativa marcada por guerras e dúvidas: "Quem me ensinou a apreciar essas belezas sem dono foi Diadorim..." (GSV, p.29). Riobaldo passa, então, a associar poeticamente a figura do seu amado aos elementos naturais (sobretudo os pássaros): "O amor, já de si, é algum arrependimento. Abracei Diadorim, como as asas de todos os pássaros." (GSV, p.50); "Assovios que fechavam o dia: o papa-banana, o azulejo, a garricha-do-brejo, o suiriri, o sabiá-ponga, o grunhatá-do-coqueiro... Eu estava todo o tempo quase com Diadorim." (GSV, p.32); ou ainda:

Só sonho, mal ou bem; livrado. Eu tinha uma lua recolhida. Quando o dia quebrava as barras, eu escutava outros pássaros. Tiriri, graúna, a fariscadeira, juriti-do-peito-branco ou a pomba-vermelha-do-mato-virgem. Mas mais o bem-te-vi. Atrás e adiante de mim, por toda a parte, parecia que era um bem-te-vi só. – “Gente! Não se acha até que ele é sempre um, em mesmo?” – perguntei a Diadorim. (GSV, p.38).

Por outro lado, direta ou indiretamente, a guerreira encaminha Riobaldo aos tortuosos caminhos do Demo. O herói em seu reencontro com Reinaldo decide não mais deixá-lo e assim ingressa a vida de Jagunço, sobretudo, para estar ao lado de Reinaldo. Dessa maneira, Riobaldo faz-se "entrante do demo" para viver ao lado de seu amigo, porque, segundo o mesmo: "quem de si de ser jagunço se entrete, já é por alguma competência entrante do demônio." (GSV, p.6).

Durante sua longa carreira como jagunço, guerreando em favor de Joca Ramiro, e mais tarde, para ajudar seu grande amigo (filho secreto de Ramiro) a vingar a morte do pai, Riobaldo irá questionar-se quanto ao seu destino de jagunço: "a verdade que diga, eu achava que não tinha nascido para aquilo, de ser sempre jagunço não gostava" (GSV, p.83) e, por vezes, surgirá o desejo de deixar tudo aquilo para trás; porém Diadorim não permitirá que isto se suceda, quando afirma: "Mas, se você algum dia deixar de vir junto, como juro o seguinte: hei de ter a tristeza mortal..." (GSV, p.50); ou ainda:

Mas eu podia rever proveito, caçar de voltar dali para a casa-grande de Selorico Mendes, exigir meu estado devido, na Fazenda São Gregório. Temeriam! Assim e silva, como em outro tempo, adiante, podia flauteado comparecer no Buritis Altos, por conta de Otacília – continuação de amor. Quis não. Suassee saudade de Diadorim? (GSV, p.91).

Ao findar a batalha contra Zé Bebelo e após o seu julgamento, Riobaldo poderia enfim partir para longe de tudo aquilo com seu amado, porém, este persiste que continuem no sistema jagunço: "'-...Ao enquanto Joca Ramiro pode precisar da gente, você mesmo me prometeu, Riobaldo: a gente persiste aqui' Prometi outra vez, confirmei." (GSV, p.399). Em outro momento, Riobaldo propõe fuga:

Vamos embora daqui, juntos, Diadorim? [...] constando que Diadorim me agarrava com o olhar, corre que um silêncio de ferro. Assombrei de mim, de desprezo, desdenhado, de duvidar da minha razão. O que eu tinha falado era umas doideiras. Diadorim esperou. Ele era

irrevogável. Então, eu saí dali, querendo esquecer ligeiro o atual. (GSV, p.251).

O protagonista, então, renuncia sua própria vontade em favor de seu amigo: "Algum dia, podia Diadorim mudar de tenção. Em Diadorim era que eu pensava, de fugir junto com ele era que eu carecia; como o rio redobra." (GSV, p.253), e aprisiona-se a vida de jagunço para estar sempre ao lado de seu amigo. Assim, sua libertação do jaguncismo consiste na morte de Diadorim, já que, somente com o falecimento deste, junto ao do inimigo, tem-se fim o conflito armado e as promessas validadas entre os dois e, portanto, a dívida de Riobaldo para com seu amigo.

A influência de Reinaldo – que tem consciência de seu domínio sobre o herói: "Ser dono definitivo de mim, era o que eu queria, queria. Mas Diadorim sabia disso, parece que não deixava." (GSV, p.46). –, inclinando Riobaldo aos caminhos do mal, nos leva a associar mais uma vez o romance à mentalidade medieval, na qual a figura da mulher tende a ser mistificada como a imagem do maligno, levando o homem à queda. Sobre o tema, observa Leonardo Arroyo:

Toda ou quase toda literatura da Idade Média, a cristã, não deixa de ferir o tema da colaboração íntima entre o Diabo e a mulher que "segundo muitíssimos clássicos da ascese é o instrumento de perdição predileto do grande adversário,"⁴¹ do mesmo modo que "ela é definida amiúde como o laço e a armadilha de que satã se serve para alcança, mediante o pecado da carne, as almas. As tentações mais comuns, narradas ou figuradas, acerca dos grandes anacoretas e penitentes, são mulheres que buscam induzir os santos à traição para com Deus. As mulheres, segundo o testemunho dos santos e Doutores, são destarte as mais ativas fornecedoras de carnagem infecta aos fogos do inferno"⁴². (ARROYO, 1984, p.227).

A Idade Média é marcada pela doutrina da santa inquisição, que perseguia e queimava os chamados "feiticeiros" e qualquer um que se envolvesse com magia. No entanto, de acordo com o pensamento medieval, exercia-se sobre a figuração feminina um maior julgamento, os quais associam à mulher uma ligação ao Demo. Esse princípio nasce baseado no episódio do Éden, em que Eva ouve a serpente, prova do fruto proibido e influencia Adão a comê-lo, levando, assim, o homem à queda.

⁴¹ PAPINI, 1979, p.132 apud ARROYO, 1984, p.227.

⁴² PAPINI, 1979, p.113 apud ARROYO, 1984, p.227.

Tornada uma figura clássica que acabou sendo confinada nas histórias infantis, a bruxa expressa a especificidade que o discurso misógino adquire no período em estudo. A mulher que teve sua imagem construída sobre o carnal e o impuro adquiriu o status de serva de Satã dentro do cristianismo tardo-medieval, sendo imbuída de um grande poder, ainda que maligno, afrontando a ordenada estrutura cristã. Foram perpetuados e ampliados intensamente pela Igreja elementos clássicos na construção de discursos misóginos específicos, voltados a denegrir a mulher, e cuja via preferencial consistiu na sexualidade. (LIEBEL, 2004, p.68).

O personagem que mais profundamente representará a "bruxa medieval" será a mãe de Nhorinhá, Ana Duzuza, que era "falada de ser filha de ciganos, e dona adivinhadora da boa ou má sorte da gente" (GSV, p.39-40). Ao analisar esse personagem, Francis Utéza, afirma: "Ana Duzuza não é uma cigana qualquer, por mais que os boatos digam – falada de ser. Aliás, nunca uma cigana aceitaria que a filha se prostituísse, e sobretudo com gente de fora. Trata-se da face obscura da mãe, que o subconsciente do protagonista identificou [...]" (UTÉZA, 1994, p.333). Seguindo esse raciocínio, o herói relaciona seu amor por Reinado⁴³ à magia: "Mas eu gostava dele, dia mais dia, mais gostava. Diga o senhor: como um feitiço? Isso." (GSV, p.201).

Como tantas outras características no romance, a figuração feminina, também surge em sua dualidade. Também assim se dará a representação do amor na vida de Riobaldo, ele irá traçar um jogo de comparação entre seus dois amores: "Hoje em dia, verso isso: emendo e comparo. Todo amor não é uma espécie de comparação?" (GSV, p.215). Riobaldo tende a associar sua relação com Reinaldo como "demoníaca" (sobretudo pelo fato de que aquele ainda não sabia que este era, na verdade, uma mulher e, em sua perspectiva, um amor constituído por duas pessoas do mesmo sexo não poderia provir de Deus). Em contrapartida, o herói tende a relacionar a figuração de sua esposa, Otacília, a elementos celestiais: "ela eu conheci em conjuntos suaves, tudo dado e clareado, suspendendo, se diz: quando os anjos e o vôo em volta, quase, quase." (GSV, p.191); "No escuro. Mas senti: me senti. Águas para fazerem minha sede. Que jurei em mim: a Nossa Senhora um dia em sonho ou sombra me aparecesse, podia ser assim – aquela cabecinha, figurinha de rosto, em cima de alguma curva no ar, que não se via." (GSV, p.217).

Por fim, por intermédio da sede de vingança da guerreira – "Enquanto os dois monstros vivessem, simples Diadorim tanto não vivia. Até que viesse a poder vingar o

⁴³ Nome utilizado por Diadorim, para não revelar seu verdadeiro nome e, consequentemente, sua verdadeira sexualidade.

histórico de seu pai, ele tresvariava" (GSV, p.35), – bem como a exigência absoluta de Riobaldo ao seu lado nesse projeto, se designará o motivo maior para que o protagonista realize o trato maligno: "O pacto de um morrer em vez do outro – e o de um viver em vez do outro, então?!" (GSV, p.439), assim, caía em sua grande danação: a perda de Diadorim e de sua alma.

4- O PACTO NAS VEREDAS-MORTAS

Neste ponto nos deteremos em analisar o que consideramos ser um dos aspectos mais importante do *Grande Sertão*, trata-se do provável pacto de Riobaldo com o Diabo (que não se manifesta fisicamente) no local indicado por "Veredas-Mortas". O que viria a ser o discurso do ex-jagunço – se pudéssemos resumir, a grosso modo, as mais de seiscentas páginas do romance em uma simples colocação –, senão, uma locução baseada no sentimento de culpa pelo possível pacto e suas consequências? Assim, a narrativa torna-se uma tentativa de encontrar na voz do interlocutor o conforto de que um contrato de compra e venda de alma não há de existir. Logo, vira e volta o leitor se depara com questionamentos do tipo: "o senhor acredita, acha fio de verdade nessa parlada, de com o demônio se poder tratar pacto?" (GSV, p.27); "[...] Pois, não existe! E, se não existe, como é que se pode se contratar pacto com ele?" (GSV, p.48); ou "Ah, pacto não houve. Pacto?" (GSV, p.439).

O contrato com o Diabo apresentado no romance de Rosa acumula um considerável número de interpretações por parte dos estudiosos da obra, que, segundo as observações de Willi Bolle, podem ser compreendida em cinco vieses, os quais são:

1. Elaboração mental de um sertanejo, ligada a um universo mental de superstição e crenças [...]
2. Uma problemática existencial do protagonista, na tradição literária do homem pactuário, cujo retrato se encontra no livro popular do Doktor Faustus e em obras literárias [...]
3. Expressão da culpa de Riobaldo, por causa da "paixão equivocada", da "sedução diabólica" que emana de Diadorim.
4. Expressão da culpa de Riobaldo por ter entrado na jagunçagem e cometido todo tipo de crimes.
5. As interpretações exotéricas que predominam na década de 1990. (BOLLE, 2004, p.146-147).

Bem como justificamos anteriormente, nossa interpretação do episódio sombrio está limitada a atentar aos aspectos metafísicos e sociais. O episódio da encruzilhada trará implicações que concernem aos dois campos (metafísico e social) para a vida do então jagunço.

4.1- O Pacto Metafísico

O *Grande Sertão* se desenvolve através de uma narrativa em primeira pessoa. Com isso, tudo o que é dito surge baseado na perspectiva do herói e narrador, Riobaldo,

sendo este o protótipo do homem sertanejo e universal. Contudo, o ambiente em que o protagonista amadurece é marcado pela força religiosa e por elementos que se compõem da mitologia popular.

O narrador nos conta: "Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles." (GSV, p.15). Assim, já no início da narrativa o leitor se depara com duas informações: a primeira é que se trata de um território constituído por diferentes modos de fé operante (porém o catolicismo é a força dominante); segundo: Riobaldo (já em sua fase pós-jagunço) irá buscar forças e repostas para o sentimento de culpa pelo pacto mediante a crença metafísica.

Observamos na fala do locutor três vertentes do cristianismo: catolicismo, protestantismo e espiritismo. Entendemos que a mentalidade de Riobaldo é construída ademais sobre a influência do ideal cristão (principalmente católico) e isso irá influenciar seu modo de pensar: "O senhor, eu, nós, as pessoas todas. Por isso é que se carece principalmente de religião: para se desendoidecer, desdoidar. Reza é que sara da loucura." (GSV, p.15).

O modo operante do pensamento de Riobaldo, conseqüentemente sua narrativa, é influenciado principalmente pelo catolicismo, mas também pelo espiritismo (a religião chega ao narrador através de seu compadre Quelemém), notamos isso nas duas falas respectivas: "E da existência desse me defendo, em pedras pontudas ajoelhado, beijando a barra do manto de minha Nossa Senhora da Abadia!" (GSV, p.424). Nesse trecho notamos a presença de Nossa Senhora da Abadia, que trata-se de um dos títulos para Maria, mãe de Jesus. Já no trecho que se segue, Riobaldo parece considerar realidade a possibilidade de reencarnação, que chega até o narrador através da perspectiva do pensamento de Allan Kardec:

Tanto, digo: Jazevedão – um assim, devia de ter, precisava? Ah, precisa. Couro ruim é que chama ferrão de ponta. Haja que, depois – negócio particular dele – nesta vida ou na outra, cada Jazevedão, cumprido o que tinha, descamba em seu tempo de penar, também, até pagar o que deveu – compadre meu Quelemém está aí, para fiscalizar. (GSV, p.19).

O elemento religioso irá moldar a formação do herói e, conseqüentemente, sua visão e crença no acontecimento ao qual nos delimitamos a estudar neste ponto: o pacto

em sua perspectiva metafísica. No entanto, é importante atentar ao fato de que a religião é apresentada no romance vestindo-se de elementos eruditos e populares, assim, a possibilidade da concretização de um pacto com o "anjo caído" não se delimitará do imaginário de Riobaldo tão somente em razão dos elementos que constituem a religião (em sentido teológico, portanto, erudito), mas também motivado, sobretudo, pela perspectiva popular. Sobre o tema, Leonardo Arroyo (1984, p.235) realiza o seguinte comentário:

Muitos dos conceitos e reflexões de Riobaldo sobre o Diabo parecem basear-se em fontes eruditas, porque se acham inscritos em obras impressas. O estudo da demonologia popular, porém, demonstra na verdade que tais conceitos e reflexões pertencem à tradição secular de que Riobaldo, na narrativa, é, como repetiremos várias vezes, o depositário fiel.

Ainda, ao discutir o pacto como elemento popular, Arroyo argumenta: "Na historicidade do pacto com o Diabo, como tensão comunicante de herança e de símbolo [...] será licito afirmar-se que Riobaldo não é nenhum Fausto do Sertão desde que vinculado à criação – melhor dito – recriação de Goethe." (ARROYO, 1984, p.225). Tal citação vai ao encontro do que discutimos anteriormente, imediatamente, chegamos à conclusão de que Riobaldo não é Fausto, mas sim, um homem fáustico. Com a afirmação, o autor tenciona dizer que a perspectiva do pacto na obra de Rosa não é uma mera recriação do pacto fáustico, porém, sendo Guimarães Rosa um homem de profunda leitura e conhecimento quanto a elementos místicos⁴⁴ e populares, o pacto em sua obra tende a englobar elementos que antecedem a própria tradição fáustica, tornando o episódio, em sua obra, um elemento único. No entanto, tal aspecto não impede de considerar o acordo demoníaco de Riobaldo como um elemento alegórico do mito de Fausto, dado sua função na trama.

A própria tradição fáustica e, consequentemente, o *Grande Sertão: Veredas* bebem da fonte da mitologia cristã, já que, o "acordo demoníaco" vivenciado por Fausto, Leverkühn, Riobaldo e tantos outros heróis literários que retomam essa tradição, estão protagonizando a narrativa bíblica registrada no livro de *São Matheus* 4:1-11. No qual, após ter realizado o jejum de quarenta dias e quarenta noites, Jesus é tentado pelo Demo: "Novamente o transportou o diabo a um monte muito alto; e mostrou-lhe todos

⁴⁴ Ver: UTÉZA, Francis. "A biblioteca do escritor". IN: *JGR: Metafísica do Grande Sertão*. Tradução: José Carlos Garbuglio. São Paulo: EDUSP, 1994.

os reinos do mundo e a glória deles. E disse-lhe: Tudo isto te darei se, prostrado, me adorares." (Mateus 4:8-9). Se, por um lado, o messias nega acordo com Satã, por outro, Fausto é a própria imagem do homem moderno que em troca de conhecimento e prazeres entrega sua alma, abrindo mão de sua salvação. Ele é, assim, o simbolismo do homem rompendo com o espírito medieval e se empenhando em compreender as implicações do aqui e agora. Sua atitude é oposta a de Cristo que nega as propostas de Lúcifer baseando-se na fé de que seu "reino não é daqui deste mundo" (João 18:36b).

O pacto realizado pelo Fausto de Goethe assinala uma perspectiva erudita, pois é efetivado através de um contrato escrito, portanto documentado (concernente à área do direito), no entanto engloba ainda a perspectiva popular da assinatura realizada por sangue:

FAUSTO: Pedante, algo escrito exige mais?/ Palavra de homem conheceste tu jamais?/ Não basta, pois, reger-me eternamente [...]/ Que exige, pois, gênio daninho?/ papel, bronze, aço, pergaminho? Devo escrever com lápis, cinzel, pena?/ Dou-te de tudo escolha plena. MEFISTÓFELES: Por que exageras teu fraseado/ Com jeito tão acalorado?/ Serve qualquer folheto ou nota./ Com sangue assinas, uma gota. (GOETHE, 2004, p.171, 173).

A tradição popular parece ter descomplicado o ato de se pactuar com o Demo, em razão de que, se antes o herói goethiano necessitava de um contrato assinado a sangue como prova do ato; em *Grande Sertão* o protagonista necessita tão somente de um acordo verbal. A cena da invocação no romance de Rosa envolve ainda outros elementos da cultura popular oriundos dos europeus (como a necessidade de se buscar uma encruzilhada) ou mesmo sertanejos (como, por exemplo, os animais comuns ao ambiente interiorano associados à cultura do ocultismo, como porcos e galinhas):

Eu ouvi aquilo demais. O pacto! Se diz – o senhor sabe. Bobéia. Ao que a pessoa vai, em meia-noite, a uma encruzilhada, e chama fortemente o Cujo – e espera. Se sendo, há-de que vem um pé-de-vento, sem razão, e arre se comparece uma porca com ninhada de pintos, se não for uma galinha puxando barrigada de leitões. Tudo errado, remedante, sem completção... O senhor imaginalmente percebe? O crespo – a gente se retém – então dá um cheiro de breu queimado. E o dito – o Coxo – toma espécie, se forma! Carece de se conservar coragem. Se assina o pacto. Se assina com sangue de pessoa. O pagar é a alma. (GSV, p.60-61).

Podemos considerar, em alguns aspectos, o elemento religioso como componente de uma categoria maior, a saber: a popular, já que envolve os costumes e credo de um determinado povo. E, é nesse contexto que se desenvolve a crença do protagonista. Assim, ele se posiciona entre dois planos: o erudito (e dentro deste o campo teológico) e o popular. Essa oposição causa contradição à alma do narrador, o qual irá criticar a crença de um "povo prascróvio" e buscar refúgio na erudição (representada pelo doutor interlocutor), mas também irá realizar todo o ritual necessário para concretizar o acordo de compra e venda da alma, baseando-se na credence popular. É justamente a força religiosa/popular (que inseguramente Riobaldo tenta negar) que o levará até a encruzilhada.

O protagonista segue todos os procedimentos popularmente estabelecidos para que o pacto possa ser realizado com sucesso: ele encaminha-se em busca de uma encruzilhada "E eu ia estudando tudo. Lugar meu tinha de ser a concruz dos caminhos" (GSV, p.596) e "que tinha de ser melhor debaixo dum pau-cardoso." (GSV, p.596), o horário de invocação condiz com a tradição das horas abertas, momento em que o corpo e o espírito estão mais vulneráveis: "Adjaz o campo, então eu subi de lá, noitinha – hora em que capivara acorda, sai de seu escondido e vem pastar." (GSV, p. 596). Ao encaminhar-se para as Veredas-Mortas, ele encontra uma encruzilhada que deixa a dever quanto às expectativas: "A encruzilhada era pobre de qualidades dessas." (GSV, p.597).

O herói cria expectativas de que o Demo ganharia forma mostrando-se como animal: "De repente, com um catrapuz de sinal, ou momenteiro com o silêncio das astúcias, ele podia se surgir para mim. Feito o Bode-Preto? O Morcegão? O Xu?" (GSV, p. 598). Nesse sentido, têm-se o popular e o erudito em conformidade. Na perspectiva do herói, o Diabo ganharia forma através de animais que são comuns a sua região, o morcego ou o bode preto. No entanto, a manifestação do Diabo figurando-se em animal é também de ordem culta, uma vez que consta na tradição escrita; por exemplo: Mefistófeles apresenta-se a Fausto, na versão goethiana, pela primeira vez, em forma de cão.

Ao chegar à encruzilhada, Riobaldo clama por três vezes ao "Pai-da-Mentira", na tentativa de invocá-lo:

– "Lúcifer! Lúcifer!..." – aí eu bramei, desengolindo.
Não. Nada. [...]

– “Lúcifer! Satanás!...”

Só outro silêncio. O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais.

– “Ei, Lúcifer! Satanás, dos meus Infernos!”

Voz minha se estragasse, em mim tudo era cordas e cobras.

E foi aí. Foi. Ele não existe, e não apareceu nem respondeu – que é um falso imaginado. Mas eu supri que ele tinha me ouvido. (GSV, p.601-2).

Notemos que o protagonista invoca o maligno por três vezes, e é somente na terceira tentativa que ele entende que o Diabo o ouviu. Esta característica já é alertada a Fausto por Mefistófeles, na obra de Goethe: "FAUSTO: Batem? Entrai! Que mais será aquilo?/ MEFISTÓFELES: Sou eu./ FAUSTO: Entra!/ MEFISTÓFELES: É mister três vezes repeti-lo./ FAUSTO: Entra, pois!" (GOETHE, 2004, p.157). Mesmo o Demo não se fazendo presente, Riobaldo afirma: "supri que ele tinha me ouvido" (GSV, p.602). Assim se desfecha o pacto do narrador para com o Diabo que não aparece, porém é um "falso imaginado" presumir que o Demo não existe e que não esteve ali aquela noite. Ao entender que ainda que o tentador não tenha se manifestado fisicamente o pacto fora concretizado, tem-se a presença do contrato popular, em que não se fez necessário assinar o contrato, mas tudo ocorre pelo ato verbal.

Durante o processo, Riobaldo experimenta uma sensação de queda térmica que jamais houvera experimentado: "Meu corpo era que sentia um frio, de si, frior de dentro e de fora, no me rigir. Nunca em minha vida eu não tinha sentido a solidão duma friagem assim." (GSV, p.603), e mesmo ao retornar ao acampamento onde estavam reunidos os companheiros, o frio ainda tomava o corpo do pactuante: "Cheguei no meio dos outros, quando o jacaré estava terminando de coar café. – 'Tu treme friúra, pegou da maleita?' – algum me perguntou. – 'Que os carregue!' – eu arrespondi. E mesmo com o sol saindo bom, cacei um cobertor e uma rede." (GSV, p.604). Em *Doutor Fausto* de Thomas Mann, o herói Adrian Leverkühn, semelhante a Riobaldo, experimenta o frio emitido pelo Diabo quando este o visita para negociar a alma do músico em troca dos anos de sucesso:

Eis que de chofre me sinto ferido por um golpe de frio cortante, como se a gente estivesse sentado no inverno numa sala bem aquecida e subitamente alguém abrisse uma janela que deixasse entrar a temperatura gélida de fora. No entanto, aquilo não vinha de trás, lá onde se acham as janelas, senão me atacava de frente. (MANN, 2011, p.313).

A sensação de baixa temperatura, no que confere ao *Grande Sertão*, se relaciona à tradição popular do Demo manifesto no redemoinho ou no vento. Para Leonardo Arroyo "a presença do Diabo nas Veredas-Mortas, conforme doutrina popular para afirmação do pacto, fez-se em forma de vento." (ARROYO, 1984, p.245), sugerimos então a interpretação de que se de algum modo o Diabo esteve presente no local, fora em forma de ventania. O próprio pactuante comenta: "Ao que eu recebi de volta um adejo, um gozo de agarro, daí umas tranqüilidades - de pancada." (GSV, p.602).

Diferente da abordagem do mito realizada por Goethe e Marlowe (em que Mefistófeles personifica-se a Fausto, sem deixar qualquer vestígio de dúvidas ao herói quanto a sua existência), nos textos modernos de Thomas Mann e Guimarães Rosa impera o jogo de ambiguidade quanto à concretização do pacto⁴⁵. Porém o que se sucede na vida de ambos os pactuantes após o contrato parece confirmar a concretização do mesmo (O sucesso de Adrian no campo da composição clássica, e de Riobaldo como guerreiro e líder).

Nas duas obras o episódio do pacto surge em uma perspectiva nebulosa que leva o leitor a compreender o trecho em uma perspectiva ambígua. Inegavelmente, torna-se um equívoco afirmar que o que se sucedeu foi um delírio dos heróis ou, de fato, uma manifestação do maligno. No caso de Leverkühn, a aparição do Diabo pode ser fruto do delírio da doença que aflige o músico, tendo em vista que pouco antes da aparição do Demo o personagem reclama: "fiquei deitado no escuro com minha maldita cefaléia. Diversas vezes, quase me sufoquei e tive que vomitar, como ocorre em casos de acessos violentos" (MANN, 2011, p.313), o frio que devora o protagonista, bem como a sua visão do Diabo manifesto em forma de homem culto podem ser justificados como um delírio da febre:

⁴⁵ O fato de ambos os escritores, Guimarães Rosa e Thomas Mann, abordarem a temática fáustica para os seus respectivos romances trará perspectivas semelhantes em ambas as obras, sobretudo, por serem romancistas do século XX. Sobre essa relação Schwarz comenta: "Guimarães Rosa e Thomas Mann são homens eruditos, que se propõem a utilizar um mito de origem medieval para a estrutura de suas narrações. Ora, a incorporação da lenda ao século XX tem exigências, e é claro que nossos dois autores não se limitam a uma reprodução ingênua", o teórico continua: "se dão vigência ao mito com relatá-lo, não deixam de suspendê-lo em aspas, ao fornecer elementos de uma explicação racionalista do que se passa" (SCHWARZ, 1981, p.44). Conforme o comentário do teórico, os dois autores irão utilizar-se do tema, de um modo sofisticado e que leva ambos os romances a encarar a temática de uma maneira atual aos devidos contextos, e, além disso, desenvolver um jogo de ambiguidades. Como exemplo, citamos o episódio do pacto, estudado nesta dissertação, o qual causa um conflito na mente dos personagens e do próprio leitor, já que não há como afirmar com toda veracidade dos fatos se de fato o acordo ocorreu ou não. Logo, a utilização do mito, conforme frisa Schwarz (1981, p.44), é deslocada da realidade concreta para o campo da interpretação. Isso se dá, também, porque ambos os relatos apresentados nos romances são realizados posteriormente aos fatos, portanto tratam-se da interpretação de seus narradores, no caso do *Grande Sertão*, o próprio herói, Riobaldo; já no caso do *Fausto*, o amigo do pactuante, Serenus Zeitblom.

É muito mais provável que isso seja o começo de uma doença e eu, na minha perturbação, transfira para fora o calafrio, contra o qual me agasalho, pensando que este tenha sua origem em vossa pessoa, de modo que enxergue a vós unicamente para descobrir nele a fonte do frio provocado pela febre. (MANN, 2011, p.316).

Porém, observemos que pouco antes do maligno ganhar forma, Adrian havia melhorado condicionalmente: "mas ao anoitecer, inopinada e repentinamente, houve uma melhora." (MANN, 2011, p.313), o próprio Diabo argumenta: "Ora, meu caro, não é assim que tua doença vai estalar. Não tens o menor sinal de febre, e não há nenhum motivo para que tenhas." (MANN, 2011, p.316).

Já no caso do *Grande Sertão*, a imprecisão paira pela mente do protagonista, em função da não manifestação física do "maligno". O leitor, consequentemente, compartilha a dúvida do jagunço que, após ter cumprido o ritual sinistro, abandona as Veredas-Mortas entendendo que o acordo fora efetivado, mas, ao mesmo tempo incerto de que "não tem diabo nenhum". Através de sua narrativa, Riobaldo insere o leitor na irresolução de sua situação, de forma que, torna-se impossível para ambos (o leitor e o narrador) baseando-se pelos fatos, na perspectiva do protagonista, chegar a uma plena conclusão de que o pacto ocorreu ou não (novamente "tudo é e não é").

O fato é que o episódio marca o amadurecimento do protagonista. Metafisicamente, o ato confere poderes extraordinários ao jagunço, qualificando-o a posição de líder.

Os poderes conferidos ao personagem o tornam apto a realizar ações que outrora não fora capaz de se cumprir pelas lideranças anteriores, nisso confere a travessia pelo Liso do Suçuarão, por exemplo: lugar que "não concedia passagem a gente viva, era o raso pior havente, era um escampo dos infernos." (GSV, p.40). O bando até então liderado por Medeiro Vaz tenciona atravessar o território na tentativa de chegar até o outro lado onde habitaria a família do inimigo, Hermógenes, para tomá-los por reféns; porém, a tentativa é falha, deixando os homens enfermos, logo, é tida como impossível. Porém, após tomar a liderança, Riobaldo leva o seu bando a mais uma tentativa de atravessar o território "o senhor saiba qual era esse o meu projeto: eu ia traspasar o Liso do Suçuarão!" (GSV, p.720). E desta vez, graças à capacitação adquirida na encruzilhada, o grupo sob a liderança do Urutu-Branco sucede o plano: "Tudo ajudou a gente, o caminho mesmo se economizava. As estrelas pareciam muito quentes. Nos nove dias, atravessamos. Todos; bem, todos, tirante um." (GSV, p.727).

Para concluir, cabe-nos comentar ainda a astúcia da "serpente" que seduziu o homem à queda, o qual irá cobrar em troca da capacitação conferida ao herói, muito mais do que sua alma. Ao vencer Hermógenes, Riobaldo acaba assinando sua grande sina, que seria a perda de seu grande amor: Diadorim. O fato se dá no sangrento episódio do último confronto, em que Reinaldo e Hermógenes se esfaqueiam: "Ao ferreiro, as facas, vermelhas, no embrulhável. A faca a faca, eles se cortaram até os suspensórios.." (GSV, p.855). O narrador assume seu amor (em voz alta), ao pegar o corpo de Diadorim em suas mãos e descobrir que Reinaldo era na verdade uma mulher:

Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremeci,
retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos. [...]
E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo:
— "Meu amor!..."
Foi assim. Eu tinha me debruçado na janela, para poder não
presenciar o mundo. (GSV, p.862).

O acordo metafísico entre Riobaldo e o Demo tem um alto preço para o herói, dado que, em um primeiro momento, Riobaldo não pode viver seu amor devoto a Diadorim, por achar que ela era homem; no entanto, quando descobre que seu grande amor era, na verdade, uma mulher já se faz muito tarde, pois morrera junto com seu grande inimigo Hermógenes.

A incapacidade de amar, como preço a se pagar pelo acordo diabólico é também tratado no *Fausto* de Thomas Mann. Neste, o Diabo o designa: "Tua vida deve ser frígida, e, portanto, não tens o direito de amar pessoa alguma." (MANN, 2011, p.351). Assim como Riobaldo sente grande afeto por Diadorim, também Leverkühn amaria incondicionalmente "seu sobrinho e ídolo tardio", Nepomuk Schneidewein, o qual se tornaria "o fraco de Adrian pelo encanto dos olhos, dos negros, dos azuis." A encantadora criança "então com cinco anos, adoeceu de violenta rubéola". Mesmo sendo totalmente frio e individualista, o músico se afeiçoara completamente ao pequeno, que por sua vez, "almejava pela sua companhia". No entanto, o menino "foi tirado; o ente suave, estranho, foi tirado desta terra." Com a morte de Nepomuk, Adrian, teme que a atrocidade havia de ser responsabilidade do Demo, já que o acordo entre ambos exigia do pactuante o direito de não amar pessoa alguma. O sentimento de culpa pela morte do garoto toma o intelectual que irá bradar: "— Leva-o, monstro! — exclamou numa voz que me penetrava até à medula. — Leva-o, patife, mas faze-o logo, já que não quiseste tolerar nem isso, velhaco que és!" (MANN, 2011, p.669).

O mesmo sentimento de culpa do pactuante alemão irá perseguir também Riobaldo, em relação à morte de Diadorim. Se não houvesse realizado a promessa de vingança a Reinaldo, conseqüentemente, o pacto, o desfecho dos acontecimentos talvez tivesse tomado outros rumos. O herói admite: "Sei que tenho culpas em aberto. Mas quando foi que minha culpa começou?" (GSV, p.191). Tal colocação nos leva a considerar que a vitória da batalha teve um alto custo para Riobaldo, custou-lhe o amor e o sentimento de culpa que o acompanharia pelo resto da vida.

4.2- O pacto como alegoria social

O contrato demoníaco está relacionado ao campo metafísico, mas não se limita a este, uma vez que o episódio irá repercutir nas questões sociais que o romance aborda. Entretanto, antes de adentrarmos no elemento textual propriamente dito para analisar esses aspectos, faz-se necessário compreender que tipo de sociedade configura o Brasil no espaço de tempo em que se desenvolve a narrativa do *Grande Sertão: Veredas*.

Como o próprio título indica, o leitor já é alertado que a narrativa toma espaço na região interiorana. Território, aliás, bastante explorado na literatura brasileira do século XX, com obras como *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos; *Morte e Vida Severina* (1956), de João Cabral de Melo Neto; *Tropas e Boiadas* (1917), de Hugo de Carvalho Ramos; *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha; entre tantos outros.

O sertão abordado por Rosa, em termos geográficos, não se trata do território castigado pela seca (apresentado em grande parte das obras literárias), mas sim, um espaço de abundância de rios e agradável ao pasto, daí o significado do título *Veredas* em seu sentido regional, isto é, de terrenos rodeados por caatinga e plantações rasteiras e regado por grande quantidade de água.

No que diz respeito ao tempo histórico do texto, tudo é muito difuso e especulativo, em razão de que em nenhum momento da narrativa, Riobaldo irá nos situar do plano temporal. Essa diretriz, no entanto, é maestria do autor para reservar a sua obra em uma esfera mítica e, portanto, atemporal. Entretanto, devido à construção dos fatos narrados (elementos espalhados que nos guiam como pistas na narrativa e que podem ser observados em determinado momento histórico do Brasil) podemos sugerir que a saga épica se estabelece por entre o período que se inicia nos fins do século XIX até a década de 30 do século XX.

Sobre essa questão, Walnice Nogueira, discorre: "Deliberadamente, os limites temporais esfumam. Todas as vezes que aparece um documento comprobatório de um evento histórico bem preciso, o narrador recorre à formula coloquial 'e tantos'". (GALVÃO, 2000, p.39). Para exemplificar o exposto, nas páginas concludentes do romance, quando o herói vai tentar descobrir as reais origens de Diadorim, tem-se a seguinte narrativa: "Lá registrada, assim. Em um 11 de setembro da era de 1800 e tantos..." (GSV, p.870). Sempre que o narrador tem de citar uma data exclusiva recorre ao "e tantos" para não localizar com exatidão a esfera temporal. O período assinalado, historicamente falando, tem os seguintes aspectos: Republica Velha, coronelismo, presença dos jagunços e a tentativa de expansão da modernização.

O que se estabelece como predominante, porém alegórico, no romance concerne ao sistema de sesmaria. Riobaldo comenta sobre o rico fazendeiro, seo Ornelas: "Soubessem que esse seo Ornelas era homem bom descendente, possessor de sesmaria" (GSV, p. 644). Esse sistema consistia no direito à apropriação de terra por parte dos colonos que tivessem algum laço com as classes dos nobres portugueses, ou que houvessem se destacado nas navegações e obtido títulos de honraria. A posse das terras era passada hereditariamente, detendo assim o poder nas mãos de determinadas famílias. Consequentemente, quem era desprovido de posses ou laços familiares, para sobreviver, era obrigado a oferecer serviços aos ricos proprietários em troca de obter provisoriamente um pedaço de terra.

Esse sistema persevera através da herança de laços sanguíneos e de casamentos, e corresponde ao período em que se dá a saga jagunça de Riobaldo. Os líderes jagunços apresentados pelo locutor são proprietários de terra e guerreiam por razões políticas e partidárias na tentativa de manter o sistema vigente, bem como têm por capangas os homens que guerreiam, ignorantemente, em favor dos princípios defendidos por esses líderes. Dessa maneira, a propriedade de terra determina o poder político: "sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado!" (GSV, p.19).

Observa-se, portanto, o mandonismo dos grandes proprietários (representados no romance por Medeiro Vaz, Joca Ramiro, Zé Bebelo e Ricardão) como a definição do poder político. "Montante, o mais supro, mais sério – foi Medeiro Vaz. Que um homem antigo... [...] Joca Ramiro – grande homem príncipe! – era político. Zé-Bebelo quis ser político, mas teve e não teve sorte: raposa que demorou." (GSV, p.16).

Se por um lado o romance irá tratar do coronelismo como sistema vigente, por outro lado, tem-se o processo de modernização que já se estabelecia nas grandes cidades e estava às portas do sertão. Isto é, o processo de urbanização e industrialização. Portanto, temos o quadro configurado do sertão pré-industrializado da Primeira República. Essa modernização, em conformidade com o que observa Tania Rabelo Costa Serra (1990, p.43), consiste nas mudanças no processo de urbanização e industrialização que irá abraçar o país na década de vinte, de maneira que o que se percebe é a perda do poder efetivo por parte das oligarquias rurais tradicionais e a introdução do sistema capitalista no campo.

É baseado nesse processo que se difunde o primeiro confronto narrado por Riobaldo entre o grupo de Joca Ramiro e Zé Bebelô. Os "joca-ramiros" eram formados por grupos de proprietários de terras, com visão política semelhante (Ricardão, Medeiro Vaz entre outros) que guerreavam em favor do sistema estabelecido: "para ele [Medeiro Vaz], Joca Ramiro era único homem, par-de-frança, capaz de tomar conta deste sertão nosso, mandando por lei, de sobregoverno. Fato que Joca Ramiro também igualmente saía por justiça e alta política, mas só em favor de amigos perseguidos; e sempre conservava seus bons haveres." (GSV, p.55). Assim, havia uma parcela da população que apoiava os feitos das lideranças jagunças, porém entendemos, através do texto, que essa partícula populacional se constitui principalmente dos fazendeiros que são os grandes beneficiados do processo político estabelecido. Como exemplo, tem-se o rico padrinho/pai de Riobaldo, Selorico Mendes, que "gostava de conversar, contava casos. Altas artes de jagunçosisso ele amava constante – histórias" (GSV, p.150) e esbanjava: "Política! Tudo política, e potentes chefias. A pena, que aqui já é terra avinda concorde, roncice de paz, e sou homem particular. Mas, adiante, por aí arriba, ainda fazendeiro graúdo se reina mandador" (GSV, p.150). O mesmo exaltava Joca Ramiro e, inclusive o primeiro encontro de Riobaldo com o bando de Ramiro se dá na fazenda de seu pai, em uma visita para tratar de negócios: "Tinham encomendado o auxílio amigo dos jagunços, por uma questão política, logo entendi. Meu padrinho escutava, aprovando com a cabeça" (GSV, p.157). Outro exemplo de um latifundiário apoiador de Ramiro é o Pai de Otacília (futura esposa de Riobaldo) "sor Amadeu" que "chefiava largo: grandes gado sem léguas de alqueires." (GSV, p.266). O mesmo cede teto para os homens de Joca Ramiro, os quais viajavam de encontro ao grupo comandado por Medeiro Vaz.

Personagens como Joca Ramiro e Medeiro Vaz são a representação do tradicional. Surgem no texto como uma espécie de Robin Hood, defensores dos seus povos. No caso de Ramiro, sua representação para os seus homens é quase que divina, a ele atribui-se a figura do próprio Jesus: "Todo o mundo, então, todos, tinham de viver honrando a figura daquele, de Joca Ramiro, feito fosse Cristo Nosso Senhor, o exato?!" (GSV, p.46). Essa perspectiva pode ser compreendida historicamente pelo ideal de que Joca Ramiro é a figuração do bandido social:

Em geral o programa do bandido social é o da justiça, como Medeiro Vaz tentando estabelecer uma ordem natural das coisas, isto é, fazer com que filhos bastardos sejam reconhecidos, punir abusos sexuais dos senhores contra as servas, tirar dos ricos para dar aos pobres. [...] Por isso o bandido social é mais um reformador, pois em essência, defende as tradições, é líder tradicionalista. (SERRA, 1990, p.31).

Em oposição ao sistema operante, tradicional, tem-se a força da modernização representada na figura de Zé Bebelo que deseja "O fim de tudo, que seria: romper em peito de bando e bando, acabar com eles, liquidar com os jagunços, até o último, relimpar o mundo da jagunçada braba." (GSV, p.176), em ordem de inaugurar um sistema democrático, idealizado pelo senso de progresso e industrialização. O mesmo afirmava que "depois, estável que abolisse o jaguncismo, e deputado fosse, então reluzia perfeito o Norte, botando pontes, baseando fábricas, remediando a saúde de todos, preenchendo a pobreza, estreando mil escolas." (GSV, p.179). Assim, o personagem carrega o ideal do ser civilizado e progressista.

Ao passo que todas as características no romance apontam a um dualismo, Zé Bebelo não é exceção. O plano de Bebelo é "liquidar com os jagunços" para promover a "única sina que ambicionava, de muito coração: e era de ser deputado", para realizar tal tarefa ele se torna o que tanto deseja liquidar, já que é financiado pelo "dinheiro do cofre do Governo" que o pretendente a deputado monta um bando e chefia-o – assim como os demais chefes jagunços – na tentativa de guerrear com o grupo de Joca Ramiro.

Como se sabe "Zé-Bebelo quis ser político, mas teve e não teve sorte: raposa que demorou." (GSV, p.16). Na verdade, a derrota de Zé Bebelo consiste na sua decisão de seguir um dos lados que compõe a dualidade que o habita. Ele tem de optar entre o "heroísmo e o poder" (SERRA, 1990, p.46). Os dois elementos são antagônicos no romance. O primeiro se direciona ao princípio jagunço, já o segundo ao ideal moderno.

Após a derrota na guerra contra Joca Ramiro, com a prisão de Bebelo e seu julgamento, é dado como pena a este o direito de continuar vivo, porém de "ir-se embora para Goiás" e que "Até enquanto eu [Joca Ramiro] vivo for, ou não der contra-ordem...". No entanto, com a morte de Ramiro pelos "judas", Zé Bebelo pode retornar ao norte, porque encerra-se o prazo da pena imposta. Ao voltar, o mesmo trás consigo uma nova ideologia que é "proclamar outro governo, mas com a ajuda, depois, de vós [o bando de Joca Ramiro] [...]" (GSV, p.390), e como ele afirma: "Meu exemplo, em nomes, foram estes: Joca Ramiro, Joãozinho Bem-Bem, Só Candelário!... e tantos outros afamados chefes" (GSV, p.390). Assim, Zé Bebelo quer instaurar um novo sistema político que pudesse sintetizar o novo e o velho, o progresso e o tradicional. Mas, não consegue, e falha no seu ideal. Nisso consiste a sua segunda derrota e a perda da liderança para seu pupilo, Riobaldo.

Segundo vimos, Riobaldo irá carregar dentro de si a força da dualidade e da contradição que esboça a complexidade do homem moderno. No que confere ao aspecto político, o herói guardará dentro de si o desejo do progresso e o amor à tradição (aprendizado herdado por Zé Bebelo e Joca Ramiro). No entanto, diferente de seu tutor, Riobaldo, consegue dialogar as duas convenções, e é o que o torna o sucessor mais competente do que seu mestre. Assim, mesmo quando Zé Bebelo parte por perder a chefia para Riobaldo, deixa seu pupilo como o chefe que irá garantir a chegada do progresso. "Dentro de mim eu tenho um sono, e mas fora de mim eu vejo um sonho – um sonho eu tive. O fim de fomes. Ei, boto machado em toda árvore. Eu caminhei para diante. Em, ô gente, eu dei mais um passo à frente: tudo agora era possível." (GSV, p.621).

Riobaldo, ao tornar-se Urutu-Branco, toma o poder de Zé Bebelo e passa a ser, então, o único líder capaz de dialogar os pontos em convergência, isto é, o primitivo e o novo. Tal primazia só é concebida ao herói por causa do pacto. O episódio das Veredas-Mortas passa a ser então uma metáfora para o amadurecimento da percepção do herói e de sua atitude perante o meio que o cerca.

É nessa perspectiva que Antonio Candido encara o contrato do herói para com Lúcifer, em conformidade com o que observamos no capítulo 3, como "um tipo especial de provação iniciatória", onde:

[...] cumprindo o rito, o narrador aparece marcado pelo sinal básico da teoria iniciatória: a mudança do ser. O iniciado, pela virtude das

provas a que se submeteu, renasce praticamente, [...] Riobaldo sai transformado. - endurecido, arbitrário, roçando a crueldade, na prepotência das funções de mando que logo assume, em contraste com a situação anterior a que tinha rejeitado. (CANDIDO, 2002, p.133).

O pacto, no *Grande Sertão: Veredas*, irá repercutir os elementos metafísicos e da tradição mágico-religioso, semelhante à prova da Capela Perigosa, nas lendas do Graal, como observou Candido. Mas, irá repercutir também na atmosfera social do romance; em razão de que, ao invocar Lúcifer na encruzilhada, Riobaldo não assina apenas um contrato que lhe conferirá a capacitação paranormal para igualar-se e vencer o seu inimigo Hermógenes, mas também, para garantir uma posição social que antes não fora capaz de assumir. Ora, com Medeiro Vaz à beira da morte, o moribundo aponta: “Quem vai ficar em meu lugar? Quem capitaneia?...” Com a estrampeação da chuva, os poucos ouviram. Ele só falava por pedacinhos de palavras. Mas eu vi que o olhar dele esbarrava em mim, e me escolhia.” (GSV, p.104) Porém, inapto ao cargo, o herói revoga: “como que respondi às gagas, isto disse: – ‘Não posso... Não sirvo...’” (GSV, p.105). Somente após o pacto Riobaldo se encontra apto à tarefa de liderar, e toma o bando das mãos de Zé Bebelo: “- ‘Quem é que é o Chefe?!’ – repeti. Me olharam. Saber, não soubessem, não podiam como responder: porque nenhum deles não era. [...] E eu – ah – eu era quem menos sabia – porque o Chefe já era eu. O Chefe era eu mesmo!” (GSV, p.622).

Alguns aspectos, no entanto, rondam a mente do herói para que tal decisão seja concretizada. Além das derrotas consecutivas por parte do bando em favor dos “judas”, Riobaldo observa e analisa toda a perspectiva social que subscreve o quadro da sua região, isto é, quem são os verdadeiros donos da situação. Um episódio marcante que assinala a atenção do herói se dá nos territórios que são propriedade do seô Habão, quando cai por terra toda a visão romantizada e idealizada por Riobaldo para com os jagunços (construída desde que ouvira as narrativas de seu padrinho/pai).

O acontecimento se subscreve quando o bando, ainda sob a liderança de Zé Bebelo, já entrava “no perto do Sucruiú”. O grupo adentra no lugar que irá demarcar a grande situação de miséria no sertão, dentro do romance: “Aí este mundo de sertão tinha se perdido - eu mesmo me disse.” (GSV, p.556), marcado pela fome e peste que se espalhara na região: “Donde é que decorre a peste? Até o ver o ar. A poeira e miséria.” (GSV, p.556). Ao se encontrarem com seô Habão, rico proprietário de terras que usava por mão de obra o povo do Sucruiú: “Disse que ia botar os do Sucruiú para o corte da

cana e fazeção de rapadura. Ao que a rapadura havia de ser para vender para eles do Sucruiú, mesmo, que depois pagavam com trabalhos redobrados." (GSV, p.591). O personagem representa a força capitalista da exploração que emerge na Revolução Industrial e seu ideal de produção, pois "ele [seô Habão] cumpria sua sina, de reduzir tudo a conteúdo. Pudesse, economizava até com o sol com a chuva. [...] A alegria dele era uma recontada repetição, um condescendido: vinte, trinta carros de milho, ah, os mil alqueires de arroz..." (GSV, p.592). Esse ideal está ligado ao "progresso" incoerente e excludente que Zé Bebelo almeja para o sertão: "Zé Bebelo, que esses projetos ouvisse, ligeiro logo era capaz de ficar cheio de influência: exclaimar que assim era assim mesmo, para se transformar aquele sertão inteiro do interior, com benfeitorias, para um bom Governo, para esse ô-Brasil!" (GSV, p.592).

Assim, Riobaldo atenta aos reais desejos do rico fazendeiro, que, com a peste se alastrando nos territórios ao redor, carecia de mão de obra capaz de realizar o trabalho braçal de sua lavoura: "E espiou para mim, com aqueles olhos baçosos – aí eu entendi a gana dele: que nós, Zé Bebelo, eu, Diadorim, e todos os companheiros, que a gente pudesse dar os braços, para capinar e roçar, e colher, feito jornaleiros dele. Até enjoei." (GSV, p.591).

Cai-se então o véu romântico que se estabelecera na visão do personagem concernente à posição social ocupada pelo jagunço: "Os jagunços destemidos, arriscando a vida, que nós éramos; e aquele seô Habão olhava feito o jacaré no juncal: cobiçava a gente para escravos!" (GSV, p.591). Apesar de encarar a ideia do proprietário como absurda, o herói afirma: "Ainda confesso declarado ao senhor: eu não tivesse raiva daquele seô Habão." (GSV, p.592), na verdade, ele tenta igualar-se ao latifundiário, revelando sua origem paterna:

E, por um despique, foi que acertei meu correão com as armas; e pronunciei:

– “Duvidar, seô Habão, o senhor conhece meu pai, fazendeiro Senhor Coronel Selorico Mendes, do São Gregório?!”

Pensei que ele nem fosse acreditar. Mas, juro ao senhor: ele me olhou com muitos outros olhos. Aquele olhar eu agüentei, facilitado. (GSV, p.593).

O protagonista observa o meio que o cerca e entende que o jaguncismo está prestes a acabar, o que vem a se confirmar já no tempo em que se dá à narrativa, isto é, a conversa entre ele e o seu interlocutor, o Dr. da cidade: "Os bandos bons de valentões

repartiram seu fim; muito que foi jagunço, por aí pena, pede esmola." (GSV, p.28). Com isso, o pacto se torna o atalho mágico para que ele possa ascender socialmente. Primeiro a chefe jagunço e após como fazendeiro, igualando-se, assim, à seô Habão, Selorico Mendes, ao próprio Zé Bebelo e Joca Ramiro, entre outros.

O acordo demoníaco irá interferir no destino final de Riobaldo. Ele entende que para que possa herdar as fazendas de seu pai, faz-se necessário que subscreva sua estória como um verdadeiro herói, já que, como se sabe "Altas artes de jagunços, isso ele [Selorico Mendes] amava constante" (GSV, p.150). No momento em que Riobaldo sela o contrato e se capacita para vingar a morte de Joca Ramiro e subscrever seu nome na história do sertão, ele está, assim, provando que é digno de herdar as fazendas de seu pai, que tanto admira os feitos jagunços e que é o principal responsável por romantizar a visão do herói pela categoria. Nos informa o narrador: "Nunca mais vi meu padrinho. Mas por isso ele não me desejou mal; nem entendo. Decerto, ficou entusiasmado, quando teve notícias de que eu era o jagunço. E me deixou por herdeiro, em folha de testamento: das três fazendas, duas peguei." (GSV, p.156).

Riobaldo faz uso das oportunidades que lhe são conferidas para sair da vida de jagunço de uma vez por todas. Em um primeiro plano, tal chance lhe é conferida através do acordo com o Diabo para enfim vencer o inimigo e deixar o ofício de guerreiro em uma posição privilegiada. Em um segundo plano, é por intermédio do casamento com Otacília que lhe será atribuída uma segunda oportunidade de se elevar socialmente.

Riobaldo ama Diadorim, não há dúvidas dessa posição por parte do leitor. "O senhor saiba – Diadorim: que, bastava ele me olhar com os olhos verdes tão em sonhos, e, por mesmo de minha vergonha, escondido de mim mesmo eu gostava do cheiro dele, do existir dele, do morno que a mão dele passava para a minha mão." (GSV, p.699-700). No entanto, o fato de seu amigo apresentar-se ao herói como homem impede que o protagonista possa usufruir de uma relação amorosa, pois como poderia o homem másculo do sertão sentir tal atração por um ser de mesmo sexo? Tal conclusão leva o herói a atribuir esse amor ao Demo: "o amor assim pode vir do demo? Poderá?!" (GSV, p.190). Entretanto, Otacília aparece no discurso do narrador em uma perspectiva redentora e salvadora: "a Nossa Senhora um dia em sonho ou sombra me aparecesse, podia ser assim." (GSV, p.217). Ao contrastar ambos os seus amores, Riobaldo questiona: "Vem horas, digo: se um aquele amor veio de Deus, como veio, então – o outro?... Todo tormento." (GSV, p.191).

Embora o texto não deixe explícito, podemos sugerir que a relação de Riobaldo com Otacília se promoveu também pela posição social da moça. Apesar da filha de fazendeiro ser descrita como "mimo de alecrim", possivelmente as posses a serem herdadas pela moça influenciaram na decisão do pedido de noivado de Riobaldo, tendo em vista que o casamento deste período era visto, sobretudo, pelo o aspecto da negociação. Reparemos no discurso do narrador: "Conheci que Otacília era moça direta e opiniosa, sensata mas de muita ação. Ela não tinha irmão nem irmã. Sor Amadeu chefiava largo: grandes gados em léguas de alqueires. Otacília não estava noiva de ninguém." (GSV, p.266). Em um primeiro momento Riobaldo revela a personalidade da moça, em um segundo, ele comenta que a herança ficará a cargo da mesma (não há irmãos para dividir), e, por fim, Otacília não era comprometida.

Quando a futura esposa demonstra interesse em conhecer melhor a vida do então jagunço, ele não mede esforços em tentar se equiparar a ela:

"Donde é mesmo que o senhor é, donde?" Se sorria. E eu não medi meus alforjes: fui contando que era filho de Seô Selorico Mendes, dono de três possosas fazendas, assistindo na São Gregório. E que não tinha em minhas costas crime nenhum, nem estropelias, mas que somente por cálculos de razoável política era que eu vinha conduzindo aqueles jagunços, para Medeiro Vaz, o bom foro e patente fiel de todos estes Gerais. Aqueles? Diadorim e os outros? Eu era diferente deles. (GSV, p.267).

A fala de Riobaldo é marcada pela soberba, ele se declara superior aos seus companheiros, entretanto, o discurso reflete ainda que o personagem já atenta à posição do jagunço no meio de toda aquela equação social. Interessante notar que ao conhecer Otacília e seô Habão, Riobaldo não hesita em falar de seu pai (mesmo sendo o fato de ter descoberto que seu padrinho era na verdade seu pai, o motivo de sua fuga da fazenda São Gregório), obviamente pela influência que o fazendeiro ocupa e para posicionar-se diferente dos seus demais companheiros, que eram a camada desprovida de prestígio social. Já para justificar seus feitos violentos, ele argumenta tratar-se de causas maiores, política.

Nesse sentido concordamos com o posicionamento de Willi Bolle quando analisa Riobaldo como um personagem oportunista e que consegue se erguer às custas dos companheiros que estão a sua volta:

[...] o pacto nas Veredas-Mortas [...] é uma representação criptografada da modernização no Brasil. Uma vez que essa modernização tem sido contraditória e perversa, Guimarães Rosa pode ter chegado a conclusão de que poderia ter sido narrada de maneira autêntica somente a partir *do outro lado*. Não da perspectiva oficial de fachada, mas a partir dos bastidores, do ângulo dos que tiraram vantagens pessoais às custas das vítimas da história. Ricardão. Hermógenes e Riobaldo – três pactários: o rico, o violento, o oportunista. A máquina de poder vista por dentro. (BOLLE, 2004, p.148-9).

Willi Bolle entende Riobaldo como uma representação daqueles que tiram vantagens à custa das vítimas do Estado. Após o fim da guerra jagunça e a morte de Diadorim, o narrador se torna sedentário, aposentando-se da vida guerreira. No entanto, seu destino é oposto ao dos seus "irmãos". Além do respeito pela coragem e vitória – "louvavam meus feitos: eu tivesse vindo, corajoso, para derrubar o Hermógenes e limpar estes Gerais da jagunçagem." (GSV, p.867) – Riobaldo recebe como "prêmio" pelos seus atos, não apenas as fazendas deixadas pelo pai, mas a própria mão da herdeira dos "grandes gados em léguas de alqueires", Otacília. E passa a utilizar seus antigos companheiros de guerra como mão de obra:

Chegassem viessem aqui com guerra em mim, com más partes, com outras leis, ou com sobejos olhares, e eu ainda sorteio de acender esta zona, ai, se, se! É na boca do tabuco: é no té-retêretém... E sozinhozinho não estou, há-de-o. Pra não isso, hei coloquei redor meu minha gente. Olhe o senhor: aqui, pegado, vereda abaixo, o Paspe – meeiro meu – é meu. Mais légua, se tanto, tem o Acauã, e tem o Compadre Ciril, ele e três filhos, sei que servem. Banda desta mão, o Alaripe: soubesse o senhor o que é que se preza, em rifleio e à faca, um cearense feito esse! Depois mais: o João Nonato, o Quipes, o Pacamã-de-Presas. E o Fafafa – este deu lances altos, todo lado comigo, no combate velho do Tamanduá-tão: limpamos o vento de quem não tinha ordem de respirar, e antes esses desrodeamos... O Fafafa tem uma eguada. Ele cria cavalos bons. Até um pouco mais longe, no pé-de-serra, de bando meu foram o Sesfredo, Jesualdo, o Néelson e João Concliz. Uns outros. O Triol... E não vou valendo? Deixo terra com eles, deles o que é meu é, fechamos que nem irmãos. Para que eu quero ajuntar riqueza? Estão aí, de armas areiadas. Inimigo vier, a gente cruza chamado, ajuntamos: é hora dum bom tiroteio em paz, exp'rimentem ver. (GSV, p.26).

Notemos na fala do narrador o tom contraditório: ele atribui aos seus antigos amigos de bando o título de "irmãos", todavia, existe o uso do pronome possessivo em demasia: "meu", "meeiro" e até "minha gente". O fato é que eles indicam o sentimento

de posse do narrador para com o pessoal que habita suas terras. Com isso, observamos o quanto o herói se tornou parecido com seô Habão.

O acordo demoníaco surge como uma figuração à capacitação maligna para a ascensão de Riobaldo. De que outra forma poderia se interpretar a alegoria do acordo do personagem para com o "pai da mentira", senão como um elemento maligno. Ao realizar o pacto, Riobaldo se iguala aos dois personagens que mais causam repugnância ao leitor: em um primeiro instante a Hermógenes nascido "formado tigre, e assassim" sendo a própria encarnação do mal (dado a mudança de personalidade do herói após o contrato); em um segundo ponto a seô Habão, pois passa a explorar como produtos os próprios ex-companheiros de guerra.

O *Grande Sertão: Veredas*, no entanto, não é o primeiro a encarar o pacto fáustico em uma perspectiva social. No *Doutor Fausto* de Thomas Mann, por exemplo, semelhante ao texto de Rosa, tem-se um romance que pode ser interpretado em diferentes camadas de profundidade: "trata-se da tragédia da arte e do artista, da tragédia da Alemanha, da humanidade em nossa era e do descaminho do homem." (ROSENFELD, 1994, p.55).

Em contrapartida a versão de Goethe, Mann não apresenta um personagem salvador e libertador, segundo observa Rosenfeld, sendo seu texto o desfecho de uma época, enquanto que o de Goethe subscreve-se ao início. Durante os mais de cem anos de diferença entre uma composição e outra, é demasiado o peso dos acontecimentos na Europa e no mundo: "Entrementes, viveu Nietzsche e transvalorou os valores; entrementes, viveu Hitler e mal-entendeu Nietzsche." (ROSENFELD, 1994, p.55).

A composição do escritor alemão irá discutir os acontecimentos que formam a sua pátria e o desfecho desse processo. O acordo diabólico de Leverkühn é a figuração da Alemanha e seu pacto nazista. O autor, através da obra nos alerta sobre "Um tempo grandioso, um tempo doido, um tempo totalmente endiabrado, com fases de júbilo e de folia, mas também, como é natural, com períodos um tanto miseráveis ou mesmo inteiramente miseráveis." (MANN, 2011, p.323-4). Opositor ao movimento liderado por Hitler, o escritor será uma das principais figuras da representação do outro lado alemão, isto é, antinazista, nesse sentido ele, enquanto refugiado, profere a marcante frase: "onde estou, está a Alemanha. Carrego comigo a cultura alemã"⁴⁶.

⁴⁶ A frase do autor foi proferida a imprensa em 21 de fevereiro de 1938, pouco depois de chegar a Nova York, porquanto não aceitava a ideia de que a identidade alemã fosse furtada por Hitler.

No *Fausto* de Goethe, a perspectiva do acordo demoníaco também transcende o metafísico e converge em uma categoria social. Assim como Riobaldo, o personagem goethiano se encontra em uma época de turbulenta transição social. Observa Marshall Berman, sobre o texto goethiano: "O *Fausto* de Goethe expressa e dramatiza o processo pelo qual, no fim do séc. XVIII e início do seguinte, um sistema mundial especificamente moderno vem à luz" (BERMAN, 1986, p.41). Como se sabe, a obra é considerada o trabalho de uma vida do seu autor, em razão de que se inicia em 1770, aos 21 anos do escritor, concluindo, seu segundo volume tão somente um ano antes da sua morte em 1831, aos 83 anos.

O *Fausto* começa num período cujo pensamento e sensibilidade os leitores do século XX reconhecem imediatamente como modernos, mas cujas condições materiais e sociais são ainda medievais; a obra termina em meio às conturbações espirituais e materiais de uma revolução industrial. (BERMAN, 1986, p.40).

Goethe, portanto, abordará em seu *Fausto II*, assim como Guimarães Rosa em *Grande Sertão*, o acordo diabólico como elemento metafísico e social. No que tange ao segundo aspecto, o autor explanará o sistema capitalista, industrial moderno que tomava toda a Europa, representado no texto como a "colônia de Fausto": uma enorme entidade econômica que prognostica os violentos cataclismos do capitalismo moderno. É somente com a ajuda dos "poderes ocultos" que a personagem irá experimentar as experiências, que segundo Thomas Mann, "abrange em seu interior três mil anos de história humana"⁴⁷.

O que nos interessa atentar nos textos citados é a conotação social que se designa neles, sob uma perspectiva diabólica. Isto é, por intermédio do contrato profano, o elemento demoníaco excede o conteúdo metafísico comportando-se como fundamento alegórico do "progresso histórico".

Ao focar no *Grande Sertão: Veredas*, o acordo surge por meio de uma alegoria profana por representar o processo de modernização do território brasileiro em uma perspectiva interna, portanto, excludente e exploradora. Interna por narrar a vida na perspectiva das vítimas desse processo: "muito que foi jagunço, por aí pena, pede esmola." (GSV, p.28). Excludente e exploradora, porque as promessas de "ordem e

⁴⁷ Citação retirada da sinopse do *Fausto II* de Goethe: GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto II*: Uma tragédia. Tradução: Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2007.

progresso" defendidas por Zé Bebelo não se cumprem com exatidão: "botando pontes, baseando fábricas, remediando a saúde de todos, preenchendo a pobreza, estreando mil escolas." (GSV, p.178-9). O processo torna-se tão explorador quanto o estabelecido e defendido por Joca Ramiro.

O contrato com o "pai da mentira" é, portanto, a representação de um falso contrato social, já que no ato Riobaldo ascende à escala social solitariamente, em contrapartida ao seu bando o qual "eu tinha de zelar por vida e pela dos companheiros" (GSV, p.275) e que "Aí o senhor via os companheiros, um por um, prazidos, em beira do café. Assim, também, por que se agüentava aquilo, era por causa da boa camaradagem, e dessa movimentação sempre." (GSV, p. 448).

O herói utiliza-se, a todo custo, das oportunidades que lhe surgem para mudar sua vida. Para ser digno de herdar as fazendas de seu pai, ou até mesmo de casar com a herdeira Otacília, faz-se necessário vencer sua guerra e colocar o seu nome junto ao dos respeitados líderes. Para isso acontecer é necessária a ajuda dos bravos jagunços ao seu lado; sendo eles, posteriormente, a própria mão de obra do herói quando já acomodado em suas posses de terra.

O personagem cresce às custas dos seus irmãos de guerra, que em sua maioria não dispõem de qualquer vantagem intelectual, o que lhe permite – sobretudo com a influência de Zé Bebelo – observar que o modelo de governo predominante já está por encontrar seu fim (morrendo simbolizado através de seu grande representante, Joca Ramiro) e uma nova categoria política se aproxima (o governo republicano representado, principalmente, por Zé Bebelo, mas também por Riobaldo, seu principal pupilo que consegue conservar dentro de si o arcaico e o novo).

4.3- A encruzilhada: espiritualismo e regionalismo

Cabe-nos, neste espaço, convergir o campo espiritualista e regional⁴⁸ no texto de Rosa. É a sincronia desses dois elementos, trabalhados no sertão rosiano, que garante a mistificação do regionalismo apresentado em sua obra; garantindo-lhe uma posição inovadora no que diz respeito aos seus antecessores regionalistas. É bem verdade que

⁴⁸ Para uma compreensão mais profunda dos segmentos regionalistas e espiritualista dentro da literatura brasileira, indicamos o livro *A literatura no Brasil* vol. IV (1955), organizado por Afrânio Coutinho, no qual o autor realiza um estudo minucioso sobre ambas as perspectivas literárias através das diferentes estéticas pelas quais atravessaram.

cada uma das categorias possui funções independentes na obra do autor, mas elas se fundem e tornam o trabalho textual do escritor uma peça única.

Para realizar esse procedimento interagimos com a análise do tema apresentada por Walnice Nogueira Galvão, em *Guimarães Rosa* (2000), no qual a teórica irá posicionar o trabalho do escritor como receptor de duas distintas vertentes que se estabeleceram no cenário brasileiro literário, a saber: a vertente regionalista e a espiritualista.

Antes de refletirmos sobre esse aspecto da literatura rosiana, nos convém entender o que sugere cada um dos distintos movimentos e suas atuações. Entretanto, tencionamos apresentar uma visão geral, sem detalhar minuciosamente cada aspecto correspondente a cada escola literária pela qual a perspectiva espiritualista ou regionalista se propagou.

4.3.1- A vereda regionalista

Ao atentarmos à literatura brasileira, desde o romantismo é perceptível uma maior preocupação com o aspecto regional do país. Isto é, as influências tradicionais, folclóricas, geográficas e econômicas que diferem e se estabelecem em diferentes e distintos pontos do Brasil. Essa compreensão origina o que se entende por regionalismo, o qual, Walnice Nogueira Galvão irá definir como: “uma manifestação literária que em parte se opunha ao que ocorria nas matrizes europeias, por isso reivindicando a representação da realidade local, e em parte as prolongava, ao aceitar normas que de lá emanavam.” (GALVÃO, 2000, p.14).

A colocação da autora consegue resumir, de um modo geral, o que propunha essa perspectiva literária, entretanto, as representações do regionalismo irão divergir na medida em que surge um novo espírito cultural no país, em outras palavras, uma nova escola literária. Observemos a seguir alguns dos principais aspectos que compõem a metamorfose dessa linhagem literária.

Durante a estética do romantismo, surge o que compreendemos como o primeiro regionalismo, também chamado de “sertanismo” (GALVÃO, 2000, p.15), este segundo nome se dá porque o movimento regionalista é responsável por trazer o sertão para a literatura. Os textos regionalistas desse período apresentam um exagero patriótico, ou melhor, pende para as esferas da terra e do homem brasileiro. Essa exaltação, entretanto, foca no aspecto do ser específico de uma determinada região. Ao romantizar o enfoque

do homem de uma peculiar região do país, os autores se inserem em uma espécie de projeto nacionalista, o qual idealiza a realidade brasileira. Como exemplo de autores regionalistas que se destacaram durante a estética do romantismo, Bosi destaca nomes como: José de Alencar, Bernardo Guimarães, Taunay e Távora (BOSI, 2017, p.148). Grande parte dos heróis apresentados nas narrativas desse período tinha uma postura que se assemelhava ao personagem épico, isto é, há uma espécie de “super-homem” em uma constante luta contra as forças superiores que emergem do seu ambiente de existência e da própria natureza que o cerca.

Durante o realismo, o regionalismo passa a ser mais bem articulado. Sobre esse período, Afrânio Coutinho (1986, p.234) comenta:

[...] o Realismo deu prosseguimento àquela marcha introspectiva proveniente do Romantismo, mergulhando na magma nacional à procura da compreensão de seus valores e motivos de vida, e, ao mesmo tempo, buscando nele as fontes de nutrição e inspiração intelectual. Desvestiu-se, porém, a mentalidade do país, sob o influxo realista, daquele saudosismo românticos, para considerar a existência contemporânea e o ambiente vizinho.

Ao atentarmos ao comentário de Coutinho, percebemos que durante o realismo a narrativa regionalista ganha um maior apelo da realidade, desse modo, por vezes, a brutalidade do que se passa em diversos territórios do país. Como exemplo de autores desse período, podemos citar: Domingos Olímpio Braga Cavalcanti (1850-1906), Antônio Sales (1868-1940) e Manuel de Oliveira Paiva (1861-1892), dentre outros (BOSI, 2017, p.207).

O regionalismo se consolida na literatura brasileira e, quando surge o modernismo, a recorrência ao gênero não se extingue. Um exemplo dessa afirmação se encontra na obra *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, a qual busca suas influências no naturalismo, mas já passa a ser considerada pré-modernista para teóricos como Alfredo Bosi (2017, p.328-329).

Assim como no realismo, os autores se apropriavam de um regionalismo objetivo e fiel à realidade, assim também se dará na sua abordagem pela geração modernista de 30. Autores como Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, dentre outros, buscam revelar um Brasil a fundo, debruçando-se sobre as transformações que se desenrolavam no país (que ainda permanecia majoritariamente agrário e atrasado). Os textos produzidos nesse período apontam para as injustiças

sociais, os males que assolam as sociedades regionais e o abuso do capitalismo. Um claro exemplo do que expomos é o romance *Vidas Secas* (1938), do já citado, Graciliano Ramos. Texto que representa o abuso e a desigualdade social no nordeste brasileiro, através de uma família de retirantes obrigada a migrar de tempos em tempos em busca de áreas menos castigadas pela seca.

Vale salientar, ainda, o aspecto da divisão que o regionalismo apresenta, já que essa tendência não coloca uma imagem do Brasil de forma unitária, mas sim a diversidade que forma a nação: negra, indígena e estrangeira. Assim, tem-se uma escala de peças que, unidas, formam o real retrato do país. É essa unidade que mostra a variação da identidade, língua, percepções e costumes (sobretudo das minorias) que caracterizam o país. Seguindo esse raciocínio, Coutinho (1968, p.237) irá dividir em quatro ciclos geográficos o regionalismo brasileiro: ciclo nortista, nordestino, baiano e central.

4.3.2- A vereda espiritualista

Em contrapartida ao regionalismo, surge no Rio de Janeiro a vertente espiritualista⁴⁹. Sobre esta, Afrânio Coutinho (1986, p.610) define como: “o movimento de renovação da primazia dos valores espirituais tanto na poesia como na prosa e tanto na prosa de ficção como na prosa de ideia, que, contra o espírito naturalista e antiespiritualista do século XIX, se processou, em nossas letras, de 1980 a nossos dias”. Notamos, de acordo com a colocação, que tal perspectiva literária explorará a autonomia e a liberdade do espírito em relação à natureza física, dessa maneira, esse movimento volta-se para o interior do homem, para o misticismo e a religião.

A contribuição espiritualista está associada à literatura brasileira desde sua origem, isto é, através da Companhia de Jesus em seu postulado missionário, o qual “introduziu a literatura no Brasil, sob a dupla forma pedagógica e dramática⁵⁰”, e persiste, ainda, pelo romantismo, em que “vemos o humanismo *definido* que caracteriza não só a filosofia do Romantismo, mas a sua estética. Nossos românticos foram espiritualistas, especialmente a primeira geração, como Gonçalves Dias, Magalhães,

⁴⁹ O termo “espiritualismo” empregado no campo literário, foi criado por Alceu Amoroso Lima para designar um determinado campo da nossa literatura que se desenvolve no século XX. Ver: COUTINHO, Afrânio. “A reação espiritualista”. In: *Literatura no Brasil*. Afrânio Coutinho (org.) v. IV, 3.ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

⁵⁰ COUTINHO, 1968, p.610

Porto Alegre, Dutra e Melo.” (COUTINHO, 1968, 611). Entretanto, conforme ainda observa o teórico⁵¹, com a forte influência do positivismo francês e do evolucionismo inglês, adentrando a cultura brasileira no século XIX, como, por exemplo, a geração naturalista (seja na prosa realista ou na poesia parnasiana) originam-se movimentos desespiritualizados.

A reação espiritualista, por sua vez, ressurge no simbolismo. Alfredo Bosi (2017, p.316), aponta: “os simbolistas brasileiros, a exemplo de seus modelos, entenderam restaurar o culto dos valores espirituais e, entre estes, o religioso”. Não se tratava de uma concepção confessional, mas o fato é que o ideal da crença no mistério acabou por aproximar os simbolistas e o público que tinha o espírito religioso contra a mentalidade antiespiritualista do século XIX. Como exemplo de autores que exploraram a vertente espiritualista durante este período, Coutinho (1986, p.614) destaca Farias de Brito e Tobias Barreto, entre outros.

No que tange ao contexto do pré-modernismo no início do século XX, o viés espiritualista (presente no simbolismo) continuava atuante, assim como também o parnasianismo e o realismo, mas os grandes destaques da literatura do período como: Lima Barreto, Euclides da Cunha, Afrânio Peixoto, entre outros “se integram ou na poética parnasiana ou na corrente naturalista.” (COUTINHO, 1986, p.618). Solitariamente, surge um poeta em 1912, conforme aponta Afrânio Coutinho (1986, p.618), de nome José Albano, que na contramão de nomes como Augusto dos Anjos (que apresentava versos carregados de uma filosofia altamente materialista), dedicou-se a produzir poemas de reação contra o ambiente libertário através de sua poesia católica. Outro nome de destaque desse período é o romancista Coelho Neto, o qual produziu romances anti-realistas e marcados por uma inclinação ocultista que elevavam sua narrativa a uma esfera espiritualista, como exemplo de seus romances podemos citar: *Esfinge* (1908).

Apesar de atravessar todos esses períodos, o movimento espiritualista não era algo articulado em unidade de propósito, tal postura vem a mudar após 1920, com o modernismo estabelecido. Esse estágio é marcado por diversas modificações, das quais Coutinho aponta para três esferas: a política, a literária e a espiritual:

Não se pode confundir os três movimentos, sem dúvida. Mas também não há que dissociá-los. Os três revelam uma ruptura com posições

⁵¹ COUTINHO, 1968, p.612

passadas, uma quebra de rotina, um renascimento formal, tanto no campo político das instituições públicas, como no terreno propriamente literário ou propriamente espiritual. E a ligação entre os três é inegável. (COUTINHO, 1986, p.621).

Como movimento articulado no modernismo, o espiritualismo se desenvolve influenciado pela introspecção do romance católico francês do período entre guerras. Como exemplos de influentes, Walnice Nogueira aponta “romancistas como George Bernanos, François Mauriac, Julien Green e a doutrinação de Jacques Maritain” (GALVÃO, 2000, p.23). Esses romancistas focavam na decadência e degradação moral do espírito humano, destacando elementos como problemas psíquicos, incestos, abuso patriarcal entre outros.

A escrita espiritualista desse período é caracterizada por um repúdio ao aspecto social da militância (foco do regionalismo) e uma maior valorização da subjetividade. Destaca-se, ainda, a reivindicação da espiritualidade considerada, por eles, perdida por parte de seus ancestrais. Galvão (2000, p.23) atenta: “Suspensos entre o pecado e a graça, escrevendo à borda do inefável, sustentando que os problemas materiais – miséria, injustiça, incompreensão – nada significam quando comparados à salvação da alma, esses escritores e seus escritos operam por dentro de uma introspecção levada ao limite”. Nessa perspectiva, os autores parecem querer efetuar uma investigação minuciosa no íntimo de cada ser, desenvolvendo uma subjetividade dramática religiosa em que se desenvolve o duelo entre o bem e o mal, o confronto entre o pecado e desejo de atingir a perfeição do espírito, entre outros pontos. Tais características, conforme já exploramos, são nitidamente absorvidas na prosa de Guimarães Rosa.

Vários escritores espiritualistas se destacaram transpassando os diversos períodos (conforme assinalamos). Coutinho (1986, p.633) aponta alguns nomes, sem deixar de frisar o aspecto de que estes possuem suas próprias variações artísticas, de modo que não há como padronizá-los. Destaca-se, entre outros, autores como Luiz da Câmara Cascudo e até o próprio Machado de Assis. Cabe ainda destacar aquela que, segundo Walnice Nogueira Galvão (2000, p.22), seria um grande salto qualitativo de aperfeiçoamento formal quanto à fragilidade de estruturação do ser. Trata-se de Clarice Lispector. Isso se dá devido a sua prosa intimista, marcada por uma verdadeira viagem ao consciente individual, a qual rebusca, através de técnicas como o fluxo de consciência, a espontaneidade dos pensamentos descontínuos e desarticulados de seus personagens.

4.3.3- A encruzilhada rosiana

Segundo vimos, as duas vertentes (espiritualista e regionalista) se mostrarão antagônicas: os regionalistas eram em sua maioria intelectuais ateus e tinham um espírito militante; já os espiritualistas eram homens de fé que acreditavam que os problemas que atormentam o aqui e agora são de menor escala, se comparados à questão do destino da alma do homem, no que confere à sua salvação. No entanto, Walnice Nogueira Galvão (2000, p.26) traça o seguinte comentário:

Nem sempre é fácil distinguir com clareza uma e outra face da moeda [regionalismo e espiritualismo], havendo de permeio um território de transição que muitos autores perlongaram, e em que alguns perderam rumo. E, se Lúcio Cardoso começou o regionalismo, com *Maleita*, também *Caetés* e ainda mais *Angústia*, de Graciliano Ramos, assim como parte da obra de José Lins do Rego, por exemplo, têm um inegável ar de parentesco com esse romance de atmosfera e de indagação interior. E bem mais se pensarmos na busca de uma transcendência sem Deus.

O comentário da teórica nos leva a refletir sobre a dificuldade de distinção entre as duas correntes que podem evidenciar-se em algumas obras da literatura brasileira, tais como as citadas pela mesma. A exemplo dessa síntese, tem-se a obra de Rosa, isto é, através de uma junção da problemática regionalista sertaneja mesclada à subjetividade espiritualista, ou como comenta a já citada autora: “algo assim como um regionalismo com introspecção, um espiritualismo com roupagens sertanejas.” (GALVÃO, 2000, p.26).

A obra de Guimarães Rosa irá surgir na literatura brasileira moderna em sua terceira geração (1945-1960). O trabalho do autor é considerado regionalista por tomar como palco representativo a vida sertaneja do interior mineiro. Entretanto, o regionalismo apresentado em seu trabalho consegue ir além dos seus antecessores: “o ponto alto, porém, da ficção regionalista em Minas e no Brasil está contido na grande arte de Guimarães Rosa” (COUTINHO, 1986, p.284). O destaque do autor mineiro é devido ao fato de apresentar um estilo regionalista totalmente original e perfeitamente ajustado ao propósito de seu objetivo como escritor: tratar do homem.

O mundo da literatura rosiana é regional somente na aparência, nele “Guimarães Rosa caminha certo para o universal através dos personagens – jagunços, vaqueiros,

miúdo povo do sertão em homens, mulheres, meninos – dando-lhes a dimensão metafísica que jamais qualquer outro escritor brasileiro soube alcançar” (COUTINHO, 1986, p.284). É baseado no descrito acima que Rosa garante aos personagens criados por ele a capacidade de se sobreporem ao primitivismo individual e social a uma condição universal, sem escapar necessariamente da peculiaridade sertaneja. Um dos elementos para alcançar essa universalização é justamente a união das duas correntes que se manifestaram na literatura brasileira, analisadas anteriormente, o regionalismo e o espiritualismo.

É preciso, portanto, ter cuidado para estudarmos o “espiritualismo” que o autor quis produzir sem dissociarmos a obra do contexto em que foi produzida. O estudo de um desses dois esteios da obra rosiana (o espiritual e o social) não exclui o outro, mas apenas o complementa, corrige e valoriza. Ambos não estão presentes por acaso nos livros de Rosa, mas fazem parte da nossa tradição literária [...] (BITTENCOURT, 2001, p.03).

Entendemos que o “espiritualismo” está dentro de um campo maior na literatura rosiana, isto é, trata-se de um dos elementos da metafísica contida em sua obra. Ao apoderar-se do espiritualismo, o autor acaba mistificando o elemento pitoresco regional e eleva a problemática local do homem no sertão a um nível que se move não apenas aos aspectos sociais, mas também intimistas que conferem ao ser, independente de seus aspectos regionais. É justamente por isso que a citação assinalada por Bittencourt reafirma a importância da observação da união das duas vertentes no estudo da obra de Guimarães Rosa. Mas não apenas isso, o autor consegue compilar em seu trabalho dois quadros que fazem parte da tradição literária de seu país, mas ele não apenas conserva a tradição, mas a inova, através do diálogo entre as duas correntes opostas.

Bittencourt comenta, ainda: “Em Rosa, o espiritualismo é usado para se entender a dinâmica social local, pois aquele perpassa esta o tempo todo. Assim, um elemento não opera sem o outro, mas é seu conjunto que cria a obra.” (BITTENCOURT, 2001, p.04). O argumento de Bittencourt vai ao encontro do que discutimos no primeiro tópico deste capítulo, ou seja, por mais que a característica regionalista na obra de Rosa seja uma roupagem metafórica, ela consegue aprofundar a temática regionalista interiorana mineira (desde os pequenos hábitos dos seus habitantes até sua estrutura geográfica e natural), e o elemento religioso (espiritualista) é altamente presente na cultura local. Como exemplo, basta observar o já estudado episódio do pacto, o qual demonstramos se subscrever sob os aspectos erudito, mas, sobretudo, sob uma

atmosfera popular, de uma maneira que o espiritualismo é altamente perceptível, seja em uma perspectiva teológica ou popularmente.

Apesar da forte presença do elemento espiritualista, Guimarães Rosa, de forma alguma, abre mão de retratar a política em sua obra, apenas não exhibe posição partidária ou ideológica de qualquer meio político. Afinal, seu propósito é falar sobre o homem de forma complexa e ampla, isso justifica sua linguagem “hermética, truncada e carregada de simbolismo.” (BITENCOURT, 2001, p.04).

Para encerrar nossa discussão, gostaríamos de focar agora no *Grande Sertão: Veredas*. Como já discutimos, a presença de uma estrutura metafísica, própria do autor, concerne a sua obra uma posição universal e atemporal, a qual, somada ao elemento regionalista, acaba por gerar um universo próprio e único (marcado por uma linguagem e estilo peculiar e inconfundível). No *Grande Sertão*, o apelo metafísico se manifestará, também, na dualidade que cerca toda a obra:

[...] as oposições (narração/especulação, acreditar/duvidar, deus/diabo, passado/presente, masculino/feminino, heterossexual/homossexual, jagunço/proprietário rural, reflexão/ ação, eterno/instante, etc.) não aparecem, no romance, como manifestação de problemas sociais que a práxis histórica pode e deve resolver; aparecem, isto sim, como "naturalização" de categorias metafísicas que apontam para a eternização do passado, do sertão e do jagunço, na linguagem, escamoteando e mitificando as relações agrárias predominantes no mundo de Grande Sertão: Veredas. (MOREIRA, 1994, p.93).

O conflito das contradições sinalizadas na citação de Moreira é um perfeito exemplo da interferência do espiritualismo no regionalismo. Nos guiamos pelo carinho homoafetivo que Riobaldo sente por Reinaldo. O herói que se forma em um território marcado pela cultura patriarcal e machista, não conseguindo aceitar dentro de si a forte atração que sente pelo seu companheiro de guerra: “De que jeito eu podia amar um homem, meu de natureza igual, macho em suas roupas e suas armas, espalhado rústico em suas ações?!” (GSV, p.709). Esse conflito é cultural (conflito regionalista), mas também intimista e religioso, pois tal relação não é aceita na crença cristã seguida pelo protagonista (conflito espiritualista). Muito além dessa questão, as contradições/dualidades expostas nas páginas do romance são abordadas como disfunções sociais que a ação histórica não está apta a resolver, e são eternizadas através da função metafísica; uma vez que este elemento mistifica e prolonga o passado apresentado, o espaço sertanejo, o homem sertanejo e a própria linguagem arcaizada, de modo que, mistifica-se tal realidade em um mundo/sertão próprio, criado pelo autor.

As veredas regionalista e espiritualista se encontram, ainda, na encruzilhada. Para resolver a problemática social, na qual ele está inserido, faz-se necessário uma intervenção do elemento espiritual (mistificado sobre a forma do pacto). Com isso, o autor, eleva as discussões existenciais, ou seja, os problemas do homem nesta vida terrena a um patamar espiritual e intimista. Aparentemente, a solução para determinados fins só pode eclodir através da mistificação/espiritualização. O herói comenta:

Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles. Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca. Mas é só muito provisório. Eu queria rezar – o tempo todo. (GSV, p.15).

Quando Riobaldo questiona a possibilidade de haver pactuado, ou mesmo quando ele afirma o credo citado, o texto parece remeter ao comentário de Antonio Candido⁵², em entrevista, sobre o autor do *Grande Sertão*, o qual teria proferido as seguintes palavras: “o único problema fundamental do homem é saber se Deus existe ou não”. A colocação parece convergir com todo o ideal contido na obra do romancista, uma vez que o narrador questiona a todo tempo sobre a intervenção espiritual na existência. Apesar do personagem não duvidar da existência do criador, questiona sobre o haver do Diabo: “É preciso de Deus existir a gente, mais; e do diabo divertir a gente com sua dele nenhuma existência” (GSV, p.440), bem como a veracidade das doutrinas espiritualistas: “Que culpa tem a onça, e que culpa tem o homem? Às vezes não aceito nem a explicação do Compadre meu Quelemém [personagem kardecista]; que acho que alguma coisa falta” (GSV, p.440).

É a singularidade metafísica que eterniza a narrativa sertaneja, a guerra jagunça, as indagações, a linguagem, as contradições e tantos outros elementos que compõem a obra. O regionalismo é desenvolvido além do real, pois ganha impulso mítico e, conseqüentemente, torna-se infindo. As situações apresentadas no texto são arquétipos da realidade e, dada a função mítica presente na obra, haverá sempre a ideia de um eterno retorno, a isto refere-se o símbolo do infinito no fim do romance.

O sertão de Rosa é tão somente um palco pitoresco que surge como elemento metafórico para discutir as grandes questões da humanidade. Conforme já sinalizamos:

⁵² ZekitchaCostello| Grande Sertão Veredas: Antonio Candido sobre Guimarães Rosa. 18'01. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nn9YMb6S7VQ>>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2018.

o “sertão é do tamanho do mundo”. Logo, este não é, tão somente, o espaço concentrado no interior de Minas Gerais, mas é o próprio mundo movente discutido por Dostoievski, Goethe, Proust e tantos outros autores que serviram à humanidade, criando personagens singulares e complexos que inspiram seus leitores à reflexão sobre a real condição da existência humana.

5- CONSIDERAÇÕES FINAIS

É sempre desafiador escrever a conclusão de uma dissertação, uma vez que surge a sensação de se ter estabelecido um ponto final a cada capítulo concluído e qualquer informação que se acrescente sobre algo já discorrido corre o risco de se tornar repetitivo. No entanto, compete-nos aqui neste espaço reafirmar os principais pontos abordados, nas páginas que se seguiram, de uma forma sucinta e conclusiva. Porém, gostaríamos de iniciar a conclusão desta dissertação de uma forma um tanto peculiar, partindo do momento em que tudo começou, isto é, na experiência de leitura da obra analisada por parte deste que vos narra.

Havia este recém-graduado que encontrara finalmente aquele apelo verdadeiro que poucos de fato experimentam em sua existência que é o pulsante amor (para não usar o termo paixão que subscreve um sentimento passageiro) por uma carreira, de forma que cresce no ser a responsabilidade e dever de se dedicar a tal tarefa pelo resto de sua vida, sem que este seja necessariamente obrigado a isso. E nesse caso, trata-se do ofício da escrita, do desejo de produzir reflexões e de tentar compreender a existência, decifrando-a através da experiência única que a literatura é capaz de nos proporcionar. Acrescenta-se, ainda, o desejo de compartilhar o conhecimento apreendido a cada leitura e nova descoberta, seja através da tarefa de lecionar, seja compartilhando publicações que possam contribuir para a fortuna crítica de uma determinada obra.

Durante meus anos de graduação no curso de letras, conheci a peça *The Tragical History of Doctor Faustus* (1588), de Christopher Marlowe, sendo esse o meu primeiro contato com a tradição fáustica. A temática despertou meu interesse levando-me ao contato com outras obras que se apropriavam do mito, *O Fausto* de Goethe e Thomas Mann. A representação que tal tradição carrega consigo, bem como sua capacidade de adaptação, despertou o meu interesse e sinalizou para um futuro projeto de pesquisa.

No ano subsequente à conclusão do curso de graduação, elaborei um projeto consistente que pudesse unir o prazer da pesquisa e a possibilidade de contribuição aos estudos direcionados à temática. Nesse mesmo período ocorreu o primeiro contato com o *Grande Sertão: Veredas*. Houve um despertar para uma nova perspectiva da tradição do pactuante, uma vez que tal texto retoma o mito germânico de uma maneira originalmente brasileira.

A aventura romanesca experimentada (ainda que de forma sucinta), de uma maneira que o impacto causado ao fim da primeira leitura constituiu-se em algo único e até então jamais experimentado diante da leitura de um romance. Ao pousar os olhos na última sentença da obra: “Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia.” (GSV, p.875), seguida pelo símbolo do infinito, algo especial suscitou dentro de mim, enquanto leitor e pesquisador. Essa aventura se estende até o presente momento, uma vez que o romance desafia sempre o seu leitor a um recomeço, a uma nova leitura para decifrar mais uma de suas diversas camadas; e não é assim com as grandes obras literárias? É justamente tal capacidade de se manter autêntico e atual que o *Grande Sertão* coloca Rosa no mesmo patamar que outros grandes romancistas consagrados como Joyce, Mann, Dostoievski, entre tantos outros.

A sensação daquela tarde trazida pelo fim da primeira leitura do romance foi a plantação da semente que floresceu aqui nestas páginas. Já o regar, fora na noite daquele mesmo dia. Quando em sonho o leitor se encontrava sentado, solitário, num grande pátio de uma desconhecida escola. Uma mão encosta seu ombro esquerdo, ao erguer a cabeça, depara-se com a figura de Guimarães Rosa de mãos dadas à esbelta Aracy, sua esposa. Ele olhava para o sonhador e confirmava que este deveria produzir sua futura dissertação de mestrado analisando o *Grande Sertão: Veredas*. Afirmamos ainda que o mesmo respondia ao seu interlocutor confirmando que seu romance abrangia sim a esfera do romance de formação, segundo fora questionado. Romantizamos o sonho daquela noite como uma bênção do autor autorizando ali este simples estudante a prosseguir sua carreira acadêmica sob a luz da obra rosiana.

Esta dissertação comprometeu-se em desvendar a tradição literária fáustica presente no *Grande Sertão: Veredas*. A nossa proposta explorou os seguintes pontos: 1- O estudo da obra sob a ótica do *bildungsroman*, para compreender Riobaldo como um ser fáustico; 2- o Diabo como *leitmotiv* e personagem essencial para o desenvolvimento da obra; 3- O pacto nas Veredas-Mortas como elemento da tradição literária do acordo demoníaco que se expressa, sobretudo, no mito de Fausto. Ao discutirmos os citados aspectos foi inevitável não deixar de discorrer sobre a questão mítica e sua função literária que se insere no romance através da lenda do pactuário alemão ou do próprio espaço sertanejo – quando compreendido como elemento alegórico. Assim, esses dois aspectos surgem como elemento metafórico para discutir a condição do homem pairando por esta existência. Logo, conclui-se que Rosa não é um escritor regionalista (embora o elemento pitoresco esteja presente na sua obra), mas ele é sim um escritor

mundano, isto é, sua obra engloba os grandes questionamentos que assolam a alma humana, portanto, universal.

Baseando-nos pela compreensão de que a odisseia jagunça apresentada no romance é uma metáfora do escritor para discutir os grandes dilemas correspondentes à situação do homem jogado a este mundo na busca de compreender seu propósito, dispusemo-nos a averiguar a tradição do alquimista alemão como elemento análogo a essa situação problema. Constatamos, assim, Riobaldo como um ente fáustico, todavia, ele não é Fausto, mas sim um ser que revive a problemática contida na tradição. Nisso consiste sua condição de pactuante, individualista, transgressor de limites e sua sede por conhecimento. Esse último ponto se manifesta no texto, sobretudo, através dos questionamentos e contos direcionados ao seu interlocutor, o Dr. da cidade; e associam-se, metafisicamente, aos signos de Deus e do Diabo. Nas palavras do próprio Riobaldo:

Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. O que induz a gente para más ações estranhas é que a gente está pertinho do que é nosso, por direito, e não sabe, não sabe, não sabe! (GSV, p.134).

Toda essa condição (enunciada acima) está associada ao elemento fáustico contido na obra e é por meio dessa circunstância que desenvolvemos o conjunto de capítulos esboçados neste trabalho.

O primeiro capítulo surgiu como uma base introdutória para contextualizar o leitor em uma visão mais abrangente dos temas que posteriormente foram analisados no romance, os quais são: a função mítica e a temática fáustica. Assim, o conteúdo apresentado objetivou discorrer sobre o mito entendido, segundo Barthes, como uma "linguagem" capaz de mistificar determinados elementos da existência para tentar explicá-los e os desvendar, sendo a literatura um dos principais veículos utilizados por essa função. O capítulo, ainda, contextualizou o leitor com informações sobre a tradição literária de Fausto, partindo desde o surgimento do personagem histórico, sua adaptação literária e relevância. Proporcionamos ao leitor um conhecimento mais generalizado do surgimento deste que se tornou uma das lendas mais recorridas na literatura, bem como a sua importância quando compreendido como retrato do homem desde o seu rompimento com a cultura medieval até a contemporaneidade.

O segundo capítulo se desenvolveu com o objetivo de entender como o romance de Rosa retoma a tradição fáustica. Nele, constatamos que o herói sertanejo não é uma reformulação do pactuário alemão, ou seja, uma releitura do Fausto goethiano (como muitos teóricos especulam). Na verdade, a narrativa sertaneja pouco ou quase nada tem a ver com o drama alemão. Por outro lado, Riobaldo é muito mais do que uma representação do homem rústico do sertão, nele encontramos apetrechos concernentes ao ser, independente de sua posição espacial e cultural. Dentre tais particularidades está o desejo de ir além, de entender a razão das coisas, de atuar e modificar o meio no qual ele se insere. São justamente esses apetrechos os proporcionadores do possível diálogo entre as distintas obras, as quais abordam o tema. Constatamos nesses traços a consistência da ligação entre Riobaldo, Fausto e Leverkühn. Além disso, são essas características as formuladoras da composição daquilo no qual sugerimos por "homem fáustico". Para comprovar o assinalado, esta etapa partiu de um estudo baseado em três pontos: o processo de desenvolvimento do herói, o individualismo e a busca pelo infinito. Por meio desses tópicos desenvolvemos uma leitura do personagem sertanejo como um homem fáustico, portanto, como retrato do homem universal.

Já no terceiro estágio do estudo, constatamos que o Diabo surge no texto como *leitmotiv*. A presença do "maligno" é de fundamental importância para o desenvolvimento da narrativa de Riobaldo. Concluimos que o Demo é uma espécie de protagonista na obra. Sua presença surge antes mesmo do início do texto através do subtítulo "*O diabo na rua, no meio do redemunho...*" e transpassa toda a narrativa, de início através do bezerro com cara de cão, seguindo através da mistificação e da crença popular no pacto, ou ainda, como signo (essencial ao equilíbrio natural) representativo da maldade na existência, como consta a conclusão de Riobaldo ao fim da narrativa: "diabo não há [...] Existe é homem humano".

No último capítulo, averiguamos o segundo elemento capaz de unir o *Grande Sertão* à tradição fáustica, a saber: o pacto nas "Veredas-Mortas". Nessa parte do estudo constatamos que o acordo maldito surge em dois segmentos: metafísico e social. No primeiro caso, compreendemos que se unem os aspectos da tradição popular e culta, pois o autor relaciona elementos que condizem a cultura letrada (como a tradição literária fáustica) e a popular (a exemplo tem-se um contrato firmado pelo acordo verbal, sem a presença de um documento formal), como observa Leonardo Arroyo: "o conhecimento de Riobaldo sobre o Diabo foi fruto de lenta pesquisa entre os que o rodeavam, acrescida de natural herança cultural, com o que se pode dominar a

hermenêutica do acordo. Obedeceu à ortodoxia popular do pacto." (ARROYO, 1984, p.245). Há um maior predomínio do popular em detrimento dos vestígios eruditos. Quanto ao segundo caso, o pacto surge como elemento alegórico da constituição social do período. Nesse sentido, o acordo diabólico é o elemento que marca a ascensão do então Tatarana e surge na obra como um contrato profano simbolizando o lado perverso do processo de modernização do Estado brasileiro, uma vez que, assim como observamos no capítulo, trata-se de um processo excludente e tão explorador quanto o sistema vigente no período em que se passa a narrativa, o coronelismo.

De um modo geral, as páginas que compõem esta dissertação reafirmam a ideia de que no romance de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, está inclusa a tradição fáustica na literatura. No entanto, o livro não é uma mera recriação do mito. Na verdade, a obra possui suas particularidades e sua criatividade própria, de uma maneira que diante de um palco armado (o sertão mineiro) percorrido pelo conflito jagunço, o autor conduz o enredo em uma forma de ciclo sem fim⁵³ (em conformidade ao símbolo de infinito na última página do texto), conduzindo seu leitor a uma reflexão sobre os mais diversos elementos que compõem a vida. Logo, "o sertão é do tamanho do mundo", e o elemento fáustico apropriado na obra é apenas uma pequena peça desse quebra-cabeça filosófico, uma vez que ele designa uma função de suma importância para o enredo – seja através da compreensão de Riobaldo como um ser fáustico, seja pelo pacto nas Veredas-Mortas –, e é a própria representação do arquétipo da jornada do homem e seu inesgotável sentimento de *ir além* de cruzar o desconhecido, e enfim compreender seu propósito existencial.

Diante das possibilidades de leitura oferecidas pela literatura rosiana e sua atualidade, no que confere ao único romance do autor, estamos aptos a indagar as condições do homem e sua relação com o mundo que o cerca. A exemplo dessa primazia encontra-se o quadro da dualidade/contradição presente em diversos elementos da obra (através do bem/mal, Deus/Diabo, heterossexualidade/homossexualidade, homem letrado/guerreiro, jagunço/proprietário de terra entre outros.). Tal discussão é extremamente relevante ao contexto contemporâneo, uma vez que nossa sociedade tem se mostrado cada vez mais controversa: se discute o futuro do mundo, quando mal se

⁵³ Tal perspectiva está associada ao pensamento de Rosenfeld quando comenta sobre a função do mito na literatura moderna e afirma que "o padrão fixo que a humanidade repete sua caminhada circular através de milênios." (ROSENFELD, 1996, p.89). Nesse sentido, se conjuga a utilização do mito de Fausto no *Grande Sertão: Veredas* bem como o infinito expresso ao fim da narrativa, uma vez que o que Riobaldo narra "não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente." (GSV, p.134).

consegue solidarizar-se com a causa do vizinho; ambiciona-se o progresso tecnológico em favor do conforto, quando há incontáveis indivíduos sem ter o que comer; orgulhosamente discorre-se sobre o valor e a ética, mas na prática o dinheiro se sobrepõe a estes. Enfim, quanto mais o homem parece progredir na civilização mais ele tende a desumanizar-se.

Para concluir, lembramos que abrimos esta dissertação com a colocação de Antonio Candido, afirmando que no romance de Rosa "há de tudo para quem souber ler." (CANDIDO, 1964, p.121), encerramos esse estudo reafirmando que "o sertão está em toda a parte." (GSV, p.4), conseqüentemente, o romance de Rosa se torna a expressão poética daquilo que vivenciamos aqui e agora. Trata-se da vida com todas as suas vicissitudes.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Editora34, 2003.
- AGUIAR, Flavio. “O pacto e o pacto letrado”. *Organon: Revista do instituto de letras da UFRGS, Rio Grande do Sul*, v.6, n.19, p.85-92, mês desconhecido, 1992.
- ARROYO, Leonardo. *A Cultura Popular em Grande Sertão: Veredas*. Coleção documentos brasileiros. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução: Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é Sólido se Desmancha no Ar: A aventura da modernidade*. Tradução: Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BERTI, Enrico. *Estrutura e significado da metafísica de Aristóteles*. Organizado por: Ignazio Yarza. São Paulo: PAULUS, 2012.
- BÍBLIA. *Bíblia Sagrada e Harpa Cristã*. Edição revisada e corrigida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.
- BITTENCOURT, Rodrigo do Prado. “Política e espiritualismo num sertão em travessia”. *Censive: Revue Internationale d’Études Lusophones*, n.6, Département de Portugais, CIL- UFR de Langues – Université de Nantes, 2001.
- BLOCH, Ernest. *O Princípio Esperança*. vol.3. Tradução: Nélcio Schneider. Rio de Janeiro: Ed. UERJ Contraponto, 2006.
- BOLLE, Willi. *grandesertão.br: O romance de formação do Brasil*. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2004.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 51ª edição. São Paulo: Cultrix, 2017.
- CANDIDO, Antonio. “O Homem dos Avessos”. In: *Tese e Antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.
- . “A Personagem do Romance”. In *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Vol.3. Brasília: Senado Federal, 2008.
- CASTRO, Manuel Antonio. *O Homem Provisório no Grande Sertão: Um estudo de Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976.

- CICERO, Antonio. Prefácio. In: MANN, Thomas. *A Montanha Mágica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- COUTINHO, Afrânio. "A reação espiritualista". In: *Literatura no Brasil* v. IV, 3. Ed., Afrânio Coutinho (org.). Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- DURÃES, Fani Schiffer. *O Mito de Fausto em Grande Sertão: Veredas*. Coleção Afrânio Peixoto da Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1999.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As Formas do falso: Um estudo sobre a ambiguidade no Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- . *Guimarães Rosa*. Folha Explica. São Paulo: Publifolha, 2000.
- GARBUGLIO, José Carlos. *O Mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: ÁTICA, 1972.
- GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto: Uma tragédia*. Tradução: Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2004.
- . *Fausto II: Uma tragédia*. Tradução: Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2007.
- KOSTIÉ, Milena. "The faustian Motif in Christopher Marlowe's Dr. Faustus". *FACTA UNIVERSITATIS*. V. 7, N. 2, mês desconhecido, 2009, p. 209-222. Disponível em: <<http://facta.junis.ni.ac.rs/lal/lal200902/lal200902-07.pdf>>. Acesso em: 13 jun. 2017.
- LIEBEL, Silvia. *Demonização da Mulher: A construção do discurso misógino na Malleus Maleficarum*. Monografia (monografia em estágio supervisionado de pesquisa histórica). Disponível em: <www.historia.ufpr.br/monografias/2003/silvia_liebel.pdf> UFPR, Curitiba, 2004.
- LIGÓRIO, Afonso Cardoso. "O Herói no Tempo e no Espaço no Grande Sertão: Veredas". *Acta Científica: Ciências Humanas*. São Paulo: vol.1, n.4, p.64-68, mês desconhecido, 2003.
- LORENZ, Günter W. *Diálogos com a América Latina: Panorama de uma literatura do futuro*. Tradução: Fredy de Souza Rodrigues e Rosemary Costhek Abilio. E.P.U: São Paulo, 1973.
- LUKÁCS, Georg. "Thomas Mann e a tragédia moderna". In: *Ensaios Sobre Literatura*. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- . *A teoria do romance: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora34, 2007.

- MANN, Thomas. *Doutor Fausto: A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Tradução: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011 (Saraiva de Bolso).
- MARLOWE, Christopher. *The tragical history of doctor Faustus*. The Pennsylvania University, 1998.
- . *A Montanha Mágica*. Tradução: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011 (Saraiva de Bolso).
- MAZZARI, Marcus Vinicius. *Labirintos da aprendizagem: Pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.
- . *Fausto e a América Latina*. Organizado por: Helmut Galle e Marcus Mazzari. São Paulo: FAPESP, 2010.
- MIELIETINSKI, Eleazar. *A poética do mito*. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de: Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Unesp, 2003.
- MOREIRA, Jorge Vital. "O regionalismo de Guimarães Rosa". Estudos Sociedade e Agricultura. Rio de Janeiro, v.2, n.2, p.92-100, mês desconhecido, 1994.
- NASCIMENTO, Danilo de Oliveira. *Dossiê Sérgio: O Ateneu como romance de formação*. 2000. 120f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Campinas. São Paulo.
- Oliveira, Elson Dias (2014). "Deus e o Diabo no Grande Sertão: Veredas: Uma Leitura Antimaniqueísta". Millenium, 46-A. Número Especial temático sobre Literatura. (novembro de 2014). Pp. 138-152.
- ROUANET, Sergio Sampaio. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução: Sergio Sampaio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o romance moderno" in *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- . "Um Esteta Impecável". In: *Thomas Mann*. Coleção Debates: Crítica. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994.
- SCHWARZ, Roberto. "Grande-Sertão e Dr. Faustus". In: *A Sereia e o Desconfiado*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SERRA, Tania Rebelo Costa. *Riobaldo Rosa: A Vereda Jungiana do Grande Sertão*. Brasília: Thesaurus, 1990.

UTÉZA, Francis. *JGR: Metafísica do Grande Sertão*. Tradução: José Carlos Garbuglio. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

WATT, Ian. *Mitos do Individualismo Moderno: Fausto, Dom Quixote, Don Juan, Robinson Crusoé*. Tradução: Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

———. Confluências. *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 20, p.27, Instituto Moreira Salles, 2006.